محمد عزالدين التازي

الْمَرَايَا الْمُهَشَّمَة

بحث في تنويعات الشكل الروائي

قراءة لأعمال روائية مغربية

الكتاب: الْمَرَايَا الْمُهَشَّمَة.. بحث في تنويعات الشكل الروائي

الكاتب: مُحَمَّد عز الدين التازي

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

التازي ، مُحَمَّد عز الدين

الْمَرَايَا الْمُهَشَّمَة.. بحث في تنويعات الشكل الروائي / مُحَمَّد عز الدين التازي

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٤٢ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٦ – ٤٤٦ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان   رقم الإيداع : ٤٢٨٩ / ٢٠٢٢

الْمَرَايَا الْمُهَشَّمَة

بحث في تنويعات الشكل الروائي

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

تقديم

يقدم هذا الكتاب مجموعة من القراءات لأعمال روائية مغربية متباينة في تواريخ صدورها وطرائقها في السرد والتقاطها لتفاصيل تحيل على الذات والمجتمع، بما يشكل عالما روائيا له خصوبته وتألقه في عالم الإبداع الروائي، وبما يجعل هذا العالم مصوغا في صوغ روائي يقوم على بناء الأشكال والاحتفاء بجمالية الكتابة وجمالية الإبداع.

إن ما يجمع بين الروايات المحللة في هذا الكتاب، على تباينها وتفاوت أنماطها في الكتابة الروائية واختلاف طرائقها في بناء العالم الروائي، هو أنها تلتقي في هاجس تحديث الكتابة الروائية، وبهذا الهاجس فهي تذهب نحو خطاب روائي حداثي يروم الاشتغال على استراتيجية الأشكال.

أما القراءة التي نمارسها في هذا الكتاب، فهي تسعى إلى الكشف عن خطاب روائي مغربي جديد يتم تصويغه من خلال اللغة وعلاقتها بالكتابة، والتخييل وعلاقته بالواقع، والشكل وعلاقته بالدلالة، والرواية وعلاقتها بالمجتمع وبالذات، وغيرها من التواشجات التي تبني شكل المضمون ومضمون الشكل.

ما يبدو لهذه القراءة جوهريا، هو دخول الأعمال الروائية المحللة في هذا الكتاب في ممارسات لها خصوصياتها في الكتابة، حيث إنها تستعصي عن التصنيفات الجاهرة والتنميطات التي تنطلق من النموذج. لذلك، فهي روايات لا يمكن أن تندرج ضمن اتجاه أدبي من اتجاهات الأدب المعروفة، أو مدرسة أدبية من مدارس الأدب الواقعية بدرجاتها وتنويعاتها، وحيث إن هذه الروايات لا

تُصنف، والقراءة التي نمارسها لا تسعى إلى التصنيف، فإنها روايات تخوض مغامرة الكتابة الروائية، من غير استسلام لتقليد نموذج روائي معين، أو تصويغ للأحداث في قوالب جاهزة.

إنها روايات أقل ما توصف به هو أنها قد اشتغلت على مغامرة الكتابة، وحيث تقود هذه المغامرة إلى التجريب. والتجريب هنا ليس طيشا أدبيا ينطلق من الفراغ، بل إنه تجريب عَالِمٌ برفضه للتقليد من جانب، وببنائه للأشكال وهي تتداخل مع الموضوعات وكلٌّ منهما يَحُلُّ في الآخر.

علينا كقراء أن ندخل في هذه المغامرة الروائية وأن نسائلها بأدوات قرائية منهجية تسعى إلى الكشف عن إوالياتها ورصدها لواقع اجتماعي متحول، وحيث يصبح البناء الروائي بناء لعالم يتماهى مع الواقع ويوهم به ولكنه ليس صورة مطابقة له، لسبب بسيط هو أن الروايات التي تشكل متن هذه الدراسة، هي روايات مسنودة بسند التخييل، ومع ذلك فهي تحاول أن تقبض على العالم، في لحظات طراواته، وتوتره، وتجليه، بما يجعل منه عالما روائيا يُجَلِّي الواقع بتجلياته المتعددة، وهو ما أنجزته الروايات المحللة في هذا الكتاب، حيث تتجلى الرؤية الروائية للواقع بما يجعل منه واقعا ديناميا متعدد المظاهر والتجليات، بما تتسم به درجات التخييل من مراوحة ولعب مع الواقع وتَمَلُّكٍ لتفاصيله ورفض لكل تلك التفاصيل من أجل بناء تفاصيل أخرى، وكل ذلك التردد الذي تصنعه الكتابة بين أبنيتها الواقعية وأبهائها التخييلية إنما هو من أجل تحطيم العلاقة المرآوية التي يمكن أن تقوم بين الرواية والواقع.

لاشك أن تهشيم الروائي للمرآة يضعه أمام صور يظهر فيها الواقع، لكنه يظهر وهو على نحو من الغرابة، لأن المرآة المهشمة لم تعد من شأنها أن تعكس الواقع كما هو، ومن ثمة يصبح الروائي في مواجهة مع الشظايا، أي الأجزاء التي

ينبني منها الكل، حيث عليه أن يبني منها كلا آخر مغايرا، هو ما يسمى بالعالم الروائي، من خلال معمارية النص، وتنظيمه للفوضى، وتشذيبه لحديقته السرية.

ولا غرو، فالروائي لا يتصالح مع الواقع، ولا يعقد الهدنات معه، لأن شأنه هو تفجير الواقع وإعادة بنائه روائيا، وفي ذلك التفجير ما يأتي من تهشيم المرآة، من بناء للعوالم عبر الأشكال، وما تحفل به الأشكال من مظاهر هي التي تصنع جمالية الرواية. ولعل جمالية أية رواية كيفما كانت، لا تنهض إلا على خصوصيتها في الصوغ الروائي وطرائق السرد وتشكيل المعنى وبناء العوالم، فقديما، كان الأسلوب هو الكاتب، أي هو ما يميزه عن الكتاب الآخرين، أما اليوم، فالاشتغال على الكتابة بما يمنحها خصوصيتها وتفردها هو ما يسم الرواية بميسم كاتبها.

ولعل خصوصية التجربة الروائية وهي تبدو بالغة الأهمية، لا تقل أهمية عن المعنى الذي يمنحه الكاتب لروايته (أو رواياته)، وهو معنى غير جاهز لأنه يتسلل إلى النص الروائي، دون قصد، ليسكن في رحابه.

خصوصية أي عمل روائي تكمن في طبيعة التجارب التي يعيشها أبطاله وهم يمثلون قيما منهارة وأخرى صاعدة أو وهم يمثلون تجارب إنسانية تشهد على الزمن وتحولاته. وليس أبطال الرواية وحدهم من تَنْبَهِرُ القراءة بتجاربهم، بل إن خصوصية الفضاء الروائي ونوعيته، وتدرج النص الروائي نحو تَسْرِيدِ عالمه عبر طبقات نصية، والمشاكلة التي يمكن أن تقوم بين الروائي وبين ما يُثَقِّفُ به نفسه ليصبح متفاعلا مع نصوص أخرى لها مرجعياتها المتنوعة، ولن نكتفي بهذه السمات، بل إن خصوصية أي عمل روائي هي ما تعبر عنه خصوصية الكتابة والتجربة.

الاقتراب من النصوص الروائية المحللة في هذا الكتاب جعل القراءة ساعية

إلى اكتشاف جملة من المظاهر التي تحلت بها نصوص روائية مغربية متعددة ومتنوعة، كتبتها أقلام لأغلبها قدم راسخة في كتابة الرواية.

الروايات المحللة في هذا الكتاب تكتشف عن طرائق الكتابة وما يعتمل فيها من اشتغال هو بالدرجة الأولى اشتغال أدبي وبالدرجة الثانية اشتغال على مجتمع متحول. لذلك، فالروايات التي قمت بدراستها في هذا الكتاب، تتسم بسمة التنويع في طرائق الكتابة وأشكالها كما تتسم بالتنويع في اللحظات التاريخية التي بَوَّأَتْ فيها الأحداث وأزمنة الأحداث.

وكما أسلفت، فإن موضوع المرآوية وتهشيم المرآة في الكتابة الروائية، هو موضوع يضع المفارقة بين كتابة روائية وأخرى، وربما بين كتابة روائية تعتبر الأدب وثيقة اجتماعية وكتابة روائية أخرى مغايرة، تعتبر الرواية مغامرة أدبية تسعى إلى القبض على كلية الواقع من خلال الأحداث والشخصيات والفضاءات والأزمنة ولكنها تعجز عن ذلك، فلا تقبض إلا على صورة من صوره أو وجه من وجوهه أو معنى من معانيه.

الكذب الروائي يتعارض مع الحقيقة الجاثمة على صدور الجميع، وما استعارة مفهوم الكذب الروائي إلا لكي تكون مناسبة للخيال الروائي، وهو خيال جانح، في أقل درجاته يتجاور مع الواقع، وفى أقصاها يقترب من الفانتاستيك، باعتباره لحظة تتشكل من العلاقة بين الغريب والعجيب.

الكذب الروائي لا يتعارض مع تمثل الرواية لمجتمعها وتصويرها لأنماط العيش ومستويات التفكير ومزاولة الحياة. ذلك أن الرواية لا تكون بدون شخصيات وأحداث. منذ أن ظهر مفهوم "الإيهام بالواقع" في النقد الأدبي الحديث، تبين للقراء أن مفهوم الواقع عندما يصاغ في الرواية فهو مفهوم مرتبك، شديد التعقيد، إذ أن الايهام بالواقع لا يعني أية مطابقة مع الواقع، تتسم بالحرفية، بل إن هذا

الإيهام ينطوي على خلق جديد للواقع، يَتَخَلَّقُ من الكتابة الروائية التي تقترب من الواقع لكنها تقوم بتفجيره كما المرآة تتهشم فلا يظهر الواقع إلا على شظايا المرآة.

هذه صورة ممكنة لتجريب روائي مسكون بتشظية الأحداث كما هو مسكون باستعادة العالم من الفقد والخراب والضياع ليحضر في كتابة متجددة تُجَدِّدُ من وجوده وحضوره في الكتابة.

وهي صورة لا تحضر بعيدا عن اشتغال الروائي على بناء العالم الروائي بما يُجَدِّدُ من حضومر الواقع وبرسخ لتقاليد روائية جديدة تسعى إلى تحديث الخطاب الروائي.

إن التطور الذي عرفته العلوم الإنسانية وخاصة علم النفس وعلم اللغة وعلم الإجتماع وعلم التاريخ وظهور تيارات فلسفية جديدة، قد أدى إلى تغذية الرواية بأدوات جديدةى للتفكير في الواقع، روائيا، وما كان ذلك سوف يؤدي إلا إلى عمل الرواية على تثوير الواقع، وزوبعته، وتهشيم مرآته.

حتما، فإننا نجد أنفسنا أمام رواية مغربية متعددة الأوجه، متباينة التجارب، لكنها في مجملها، وفي تعدد نصوصها، تلتقي في مسارين: أحدهما يُبْقِي على المرآة لتعكس الواقع الذي تُصوره الرواية، والآخر، يهشم المرآة لتبدأ الرواية بحثها في الخفي والسري وتصويرها للعوالم المبتكرة من الواقع وتجارب الواقع.

يشتغل هذا الكتاب على تحيل نصوص روائية لها حضورها القوي في الأدب الروائي المغربي، انطلاقا من موقع قرائي يسعى إلى الكشف عن الأعمال الروائية التي سعت إلأى تحطيم المرآة، وليس كلها، فقد وجب الاعتراف بأن الروايات المحللة في الفصل الرابع من هذا الكتاب لا تندرج ضمن هذه الروية، ومع ذلك

فقد ضمناها في هذا الكتاب، لأنها تقيم نوعا من الخصومة مع نصوص أخرى شكلت طفرة نوعية في تهشيم المرآة، وحيث كنا قد عالجناها بالتحليل قبل أن نجد المدخل القرائي المناسب لتحليل نصوص روائية أخرى.

وليس بالأمر العجيب أن تكون أربع روايات مغربية، محللة في هذا الكتاب، قد فازت بجائزة المغرب للكتاب، هي: "الساحة الشرفية" لعبد القادر الشاوي، "حيوات متجاورة" لمحمد برادة، "خطبة الوداع" لعبد الحي المودن، و"كاميكاز" لسعيد علوش. فأنا لم أتقصد إدراجها في المتن المحلل في هذا الكتاب لأنها نالت الجوائز، ولكن لأنها نصوص روائية تستحق أن تُدرج الرؤية النقدية التي ينطلق منها البحث المدرج في هذا الكتاب، وهي تهشيم المرآة.

إنها قراءة لروايات مراياها مهشمة، وهو ما دعا القراءة هي الأخرى إلى أن تهشم مرآة المرجعيات والنظريات والمقولات النقدية، في اتجاه أن يتحول العمل النقدي إلى ممارسة تكتشف وتستكشف، تصف بمقولات الوصف البنيوي وتتخلى عن إصدار الأحكام، لأن مهمة الناقد لم تعد هي محاكمة الأعمال الأدبية وإبراز قيمتها من خلال إطلاق بعض الأحكام، بل إن مهمته قد أصبحت هي الكشف عن العمل الأدبي واكتشاف مكوناته وتوصيفها بما يساعد القاريء على ولوج العمل برؤية لمكوناته وأبعاده ومراميه.

كما يهشم الروائي مرآته، على القاريء والناقد أن يهشما مرآتهما أيضا، ورغم هذا التهشيم للمرآة فهي سوف تبقى كمرآة، منا يبقى التقليد نقيضا لحداثة ممكنة تعيد صياغة الأسئلة القديمة بما يتجدد من معارف هي التي تلح على تجديد النظر إلى الفكر والثقافة والإبداع.

مقدمة

الرواية المغربية من التأسيس إلى تحديث الأشكال

١ - الرواية المغربية: النشأة والتأسيس، القضايا والإشكالات.

تجدر الإشارة إلى أن تجربة الكتابة الروائية في المغرب حديثة العهد، مقارنة مع تجربة الكتابة الروائية في مصر وبلاد الشام، فأول عمل سردي مغربي نشر سنة (١٩٤٢)، بعد عشر سنوات من نشر نجيب محفوظ لروايته التاريخية الأولى "مصر القديمة" (١٩٣٢)، هو "الزاوية" للتهامي الوزاني، كما نجد في الكثير من البيبليوغرافيات التي سعت إلى التوثيق للإصدارات المغربية في هذا الجنس الأدبي، والأخرى التي وثقت لظهور فن الرواية في المشرق العربي.

في هذا الصدد، يُرجع كثير من الباحثين ظهور الرواية في المغرب، إلى نص شريد غريب، هو "الزاوية" للتهامي الوزاني، التي صدرت سنة ١٩٤٢ عن مطبعة الريف بتطوان، والذي أعقبه صدور "وزير غرناطة" لعبد الهادي بوطالب سنة ١٩٥٠ عن مطبعة الاستقامة بالقاهرة. وسننتظر ست سنوات، إلى سنة ١٩٥٦، وحيث ستصدر روايتان لأحمد عبد السلام البقالي، هما "رواد المجهول"، و"السلسلة الذهبية"، ورواية أخرى متميزة لعبد المجيد بنجلون، هي"في الطفولة". في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي لم تصدر أعمال أخرى غير هذه، وحسب باحثَيْن اعتمدنا على معلوماتهما، هما عبد الرحيم العلام ومُحَّد قاسمي، في الكتاب الذي أصدراه بعنوان: "الرواية المغربية المكتوبة بالعربية: الحصيلة والمسار ١٩٤٢ ـ ٢٠٠٣" منشورات وزارة الثقافة، ط ١، سبتمبر ٢٠٠٣. كما أن سنة

١٩٦٣ ستشهد صدور رواية لأسماعيل البوعناني هي "إنها الحياة"، وقبل أن ينشر الروائي الرائد عبد الكريم غلاب روايته الأولى "سبعة أبواب" عن دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٦٥.

لا سبيل إلى المقارنة بين "الزاوية" للتهامي والوزاني و"مصر الجديدة" لنجيب محفوظ في هذا المجال، فقد أسس الروائي المصري الكبير لتجربته انطلاقا من كتابة التاريخ روائيا، بينما غامر الفقيه سليل الثقافة المحافظة، على تحرر شخصيته في وقت مبكر، بكتابة نص سير ذاتي. والمفارقة هنا، تكمن في أن نجيب محفوظ، قد استلهم تجربة الروائي الأنجليزي والتر سكوت في كتابة التاريخ روائيا، وتمثلها على نحو جديد في كتابة التاريخ المصري القديم، بمرجعيته الفرعونية، بينما لم يستلهم الكاتب المغربي التهامي الوزاني أي نموذج سابق على الكتابة، فآثر أن يحكي تجربته الحياتية في خضم أسئلة تتعلق بالذات والمجتمع والرؤية للعالم.

إن أعمالا سردية كثيرة ذات مظهر حكائي تاريخي قد صدرت في المغرب قبل صدور "الزاوية" للتهامي الوزاني، إلا أن ما وجده بعض النقاد ومؤرخي الجنس الروائي الحديث في المغرب، من سمات أدبية روائية في هذا النص السير ذاتي، ثم في "في الطفولة" لبعد المجيد بنجلون (١٩٥٠)، هو ما جعلهم يسندون دور "الريادة" و"التأسيس"، لهاتين الروايتين.

سبعة عقود من الزمن، هي ما يفصلنا عن ظهور أول رواية مغربية، إذا سلمنا باعتبار الأعمال التي صدرت قبل هذه الفترة، غير مستوعبة لتقاليد الكتابة الروائية، وغير متمثلة لمعنى وحدود الجنس الروائي، رغم اعتمادها على مظاهر الحكي التاريخي. وكثيرة هي تلك الأعمال التي كتبها في هذا الباب مغاربة لم يستوعبوا تجربة الرواية الأوربية والرواية الروسية، نظرا لجهلهم باللغات وندرة الأعمال الغربية والروسية المترجمة وغياب الوعي بأهمية المثاقفة والانغلاق على

الذات. وإذا كانت هذه هي حال الكتابات السردية قبل بداية الأربعينات من القرن الماضي، فإن حالة الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر والمسرح) لم تكن أحسن حالا، ولم تظهر النزعة الرومانسية في الشعر، وبوادر التأسيس في المسرح، إلا مع وعي ثقافي أدبي جديد هو الذي استفاد من المثاقفة الاطلاع على إنتاجات الغرب في هذا الباب، ومن الانفتاح على النهضة الثقافية والأدبية في المشرق العربي ما مَدَّهُ برؤى جديدة ووعي جديد بالأدب والفن وبقيم الإبداع ونظرته إلى الذات الفردية والجماعية وطرحه لأسئلة الوجود.

بالمقارنة بين تاريخ صدور أول رواية في المغرب (١٩٤٢)، وتاريخ صدور أول رواية في المشرق (١٨٨٨)، حسب ما يقدمه د. مُحَمَّد يوسف نجم في كتابه "القصة في الأدب العربي الحديث" ١٨٧٠ . ١٩١٤" (١)، فإن وضعا تأريخيا يستدعي التصحيح، من حيث إن مفهوم "الرواية"، لا يتحقق في الأعمال الحكائية والسردية التي قدم بها هذا الباحث مسردا طويلا يخص ظهور "القصة" و"الرواية" في مصر بلاد الشام. فبالنظر إلى تلك الأعمال، نجد أنها هي الأخرى تلجأ إلى الحكي الذي يعتمد على التاريخ والبطل التاريخي، كاستنجاد بالماضي بحل معضلات الحاضر، وبغض النظر عن هذه الرؤية الماضوية، فإن غياب الوعي الفني والجمالي بكتابة "القصة" و"الرواية"، يشكك في قيمة التأسيس لجنس أدبي جديد، له مقوماته الأدبية، الفنية والجمالية. ومن ثمة فإن ما كتبه يعقوب صروف و سليم البستاني وفرج أنطوان في بلاد الشام، وما كتبه آخرون في مصر، في تلك الحقبة التاريخية، لا يعدو عن أن يكون إرهاصا يدل على ارتياد الكتاب العرب للكتابة السردية، ودون أن يدل على وعي إبداعي ينهض على الحاجة إلى جنس "القصة" وجنس "الرواية"، بمعناهما التجنيسي الذي عرف في الأدب الأوربي والأدب الروسي.

لذلك، فإن من يعتبر أن الرواية العربية في مصر، قد خرجت من معطف نجيب محفوظ، ومنذ أعماله الأولى ذات المنزع التاريخي "مصر القديمة" (١٩٣٢)، "عبث الأقدار" (١٩٣٩)، "رادوبيس" (١٩٤٣)، "كفاح طيبة" (١٩٤٤)، يكون محقا في النظرة لمعنى التأسيس. فهذه الأعمال لرائد الكتابة الروائية العربية، قد وضعت حدا فارقا بين كتابة التاريخ، كما وقع في روايات جرجي زيدان، وبين الكتابة الروائية التي جعلت من التاريخ الفرعوني مدارا لها، رغم عناصر الالتقاء بين هذين المستويين من الكتابة. لكن نجيب محفوظ، لم يكن سوى زارع بذرة هي التي سوف تُنْبِتُ أعماله اللاحقة، التي تميزت بالواقعية، من قبيل "القاهرة الجديدة" (١٩٤٥)، "خان الخليلي" (١٩٤٦)، "زقاق المدق" (١٩٤٧) وإلى آخر مساره الروائي، الذي ذهب نحو رصد التحولات التي عرفها المجتمع المصري ونحو تحديث الكتابة عن الواقع باستيحاء التراث واستدعاء الرموز الإنسانية، مما وَسَّعَ من آفاق وممكنات كتابته للرواية بزحم واقعي / تخييلي / جمالي.

ما نروم طرحه ليس محاججة حول ما يمكن أن يعتبر ريادة عربية للجنس الروائي، وذلك لأن هذا الجنس الأدبي، وإن كانت له مكوناته وحدوده التجنيسية، فهو جنس منفتح، وانفتاحه لا يعني أن تُضَمَّ إليه كل الكتابات ذات المنزع الحكائي، كيفما كان توجهها في الحكي، فالرواية جنس أدبي، مجتمعي، لأنه يشتغل على الحياة والذاكرة في مستوييهما الفردي والجماعي، وهي لا تكتفي بتصوير هذين المستويين، بل إنها تقدم رؤية قد تكون كلية أو مجتزأة عن فترة أو تاريخ من حياة الناس في خصوصية مجتمعهم، ومع هذا التوسيع للعالم، فإن الرؤية للمجتمع هي ما يمنح الرواية معناها ككتابة أدبية تشهد على المجتمع وتحولاته. ولابد أن يضاف إلى ذلك، وعي الرواية بأنها تُشَخِّصُ عالما لا يضاهي العالم القائم، وإنما يصوغ معاني وجوده في التشخيص الروائي الذي يقوم على التخييل.

ليس الهدف هو محاكمة بعض الأعمال أو تقييمها، ولكن مسألة نشأة الرواية المغربية، وتأسيسها، بالنظر إلى نشأة وتأسيس الرواية العربية والرواية في المغربي، تستدعي العديد من الأسئلة، ليس بالمعايير والرؤى النقدية التي نمتلكها اليوم، ولكن بمساءلة لمعنى التَّشَكُّلِ، ومعنى وعي الكتابة بما تروم أن تنحدر إليه من أجل صوغ موادها وأخيلتها في متنه السردي.

إن قراءة هذا المتن الروائي، الذي يشكل مظاهر نشأة وظهور الرواية في المغرب، تحيل على الكثير من مظاهر التَّكَوُّن، وأسئلة التجنيس، ومستويات الكتابة، ونوعية الخطاب الروائي.

٢ - الرواية والسيرة الذاتية: تقاطع أم تجاذب؟

تسمح الأعمال الروائية الرائدة للقراءة بتأمل خاص في الطرائق التي اعتمدتها وهي تكتب السرد الروائي، وبنائها للحكي ومساراته وتشعباته، وتشكيلها للأشكال. وذلك في محاولة للكشف عن الوعي الأدبي الذي يحمله الروائي بماهية الكتابة الروائية وحدودها التجنيسية ومفارقاتها النوعية عن ما هو سرد آخر غير روائي.

في هذا التأمل، نلاحظ لجوء الروائيين المغاربة الأوائل إلى كتابة سيرتهم الذاتية، مع ما تصوره هذه السيرة من محيط اجتماعي وفضاء ثقافي وأحداث تزامنت مع الزمن الذي عاش فيه الكاتب، وحيث تتماهى سيرة الشخصية (البطل) مع سيرة المؤلف.

يوضع هذا إشكال تَخَلُّقِ الرواية المغربية من الكتابة السير ذاتية في إطاره التاريخي، وحيث إن الكثير من الأعمال التي تقدمها البيليوغرافيات، أو تسمح لنا بعض المكتبات بقراءتها، تفصح عن نوع من اللجوء إلى الذات الفردية، ومعيش الشخصية (الكاتب)، ونظرته إلى محيطه الاجتماعي وإلى العالم. لذلك توجهت

أنظار النقاد إلى هذا النوع من الوعي بالذات، الذي يذهب بها نحو الكتابة الأوطوبيوغرافية، وما يصاحبها من تصوير لأنماط العيش وخصوصية المجتمع الذي عاش فيه الكاتب، مع نزعة إثنوغرافية، تذهب إلى حد الغوص في التقاليد الاجتماعية وأنماط العيش وطرائق إقامة الأعراس والجنائز، وهو ما عبرت عنه "في الطفولة" لعبد المجيد بنجلون (١٩٥٠) بكثير من النضج الفني. ورغم صدور "سليل الثقلين" للتهامي الوزاني (١٩٥٦) أي بعد أربعة عشر عاما من نشره ل"الزاوية"، وصدور "رواد المجهول" لأحمد عبد السلام البقالي في مطلع الخمسينات، ودن أن ننسى رواية "وزير غرناطة" لعبد الهادي بوطالب، التي صدرت قريبا من هذا التاريخ، فإن "في الطفولة" ظلت أكثر تجلية لمعنى تحرير الذات في الكتابة ولمعنى تَخَلُّقِ الكتابة السير ذاتية التي تتوفر فيها خصائص التعبير عن تجربة الحياة كما عبر عنها طه حسين في "الأيام" وأعمال مشرقية أخرى تنتمي إلى جنس السيرة الذاتية.

امتدادات أخرى لهذا التوجه في كتابة السرد المغربي، الذي يجعل المؤلف شخصية في العمل السردي، يحكي تفاصيل من تجربته ومعاناته ونظراته إلى العالم، سوف تمتد مع صدور "سبعة أبواب" لعبد الكريم غلاب (١٩٦٥)، "جيل الظمأ" لمحمد عزيز الحبابي (١٩٦٧)، "النار والاختيار" لخناثة بنونة (١٩٦٩)، "الغربة" لعبد الله العروي (١٩٧٧)، "المرأة والوردة" لمحمد زفزاف (١٩٧٧). بالرغم من وجود ما يطرح سؤال العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية في هذه الأعمال، وهو سؤال إشكالي، لا يتم الحسم فيه إلا لصالح تشكل كتابة سردية يتداخل فيها السير ذاتي مع التخييلي الروائي، في صوغ أدبي تَغْمُضُ فيه العلاقة بين ما تعيشه الشخصية من أحداث ووقائع، باعتبارها تنتمي إلى عالم التخييل الروائي، وبين ما يحتمل أن يكون قد عاشه المؤلف نفسه من أحداث ووقائع هي

التي جعل منها مادة حكائية لسرده الأدبي.

مع ظهور هذه الأعمال، تنفتح مساحات جديدة للكتابة السردية التي تقتنص لحظات يُحْتَمَلُ أنها من معيش المؤلف نفسه ويُحتمل أيضا أن تكون وليدة عالم تخييلي كما يُحتمل أن تكون قد نقلت تجربة معيش الكاتب إلى إلى هذا الأفق التخييلي.

مع اتساع هذه المساحات، ينفتح أفق جديد للتفكير في مسألة الحدود بين السيرة الذاتية والرواية، مما تنتج عنه بعض الأسئلة:

- هل الكتابة عن الذات هي نوع من الكتابة عن الآخرين، وعن تجربة صغيرة محدودة في الزمان والمكان، يمكن أن تمتد إلى صلب المجتمع بتمظهراته وتحولاته؟
- هل الوعي بالذات، وهو يتجسد في الكتابة، لا يرافقه وعي آخر بخصوصيتها التخييلية، وهي تنقل لحظة المعيش إلى فضاء الكتابة والتخييل؟
- هل هذا التداخل الكيميائي بين التعبير عن الذات وبين التعبير عن مجتمع الذات، لا ينتهي إلى علاقة إشكالية بين جنس السيرة الذاتية وبين جنس الرواية؟
- وهل توسيع الرواية لعالمها، من خلال التقاط التفاصيل المجتمعية، والتعبير عن لحظات التوتر في حياة الناس (الشخصيات) لا يعني أن السيرة الذاتية هي الأخرى، تلتقط هذه التفاصيل وهذه اللحظات المتوترة في مجتمع متوتر ومتحول؟

إن مثل هذه الأسئلة، لا تدل إلا على وجود حبل سِرّيٍّ رابط وناظم بين العالم الروائي وبين العالم السير ذاتي، على الأقل، في كتابات سردية مارست هذا

النوع من الالتباس على القراءة، فلا يكفي التعاقد بين القارئ والكاتب، الذي يحدده الكاتب من خلال جنس ما يكتب، للحسم النهائي في هذا الإشكال، ولا موجب هنا للعودة إلى سيرة الكاتب، أو إلى بعض الإضاءات التي تضيء حياته الخاصة، للاهتداء بها في بحث عديم الجدوى عن نوع من المطابقة بين ما عاشه وبين ما يعيشه بطل الرواية أو أحد أبطالها.

لطرح أجوبة ممكنة ومحتملة عن الأسئلة السابقة، فإن:

- الحياة الخاصة التي يحياها الكاتب، هي ملك خاص له، ولا شأن لأحد للتدخل فيها أو تفسير أعماله علة ضوئها بمعرفة هي ولاشك محدودة وليست ذات قيمة في قراءة أعماله.
- الحياة الأدبية للكاتب، تتحقق في أعماله، وليس خارجها، إلا بما يربطها بمؤسسة الأدب.
- الحياة التي توجد في الكتابة، بكل مناحيها وتوجهاتها وأسئلتها، هي حياة توجد داخل التخييل الأدبي.
- الحياة التي تمتد عن عوالم الحياة في الأعمال الأدبية، ذات هذا الالتباس بين جنس السيرة الذاتية وجنس الرواية، هي أعمال لا يمكن أن تفسر بالعمى النقدي، بل ببصيرة نقدية تقرأها كما هي، ومن غير إحالة على حياة المؤلف.

على ضوء هذا التصور، يمكن أن نفهم معنى اللحظة الروائية المغربية التي تداخل فيها الوعي بالذات بالوعي بالمجتمع، والوعي بالكتابة التي تجمع بين الوعي بالذات والوعي بالعالم، في الأعمال المشار إليها، وفي غيرها من الأعمال، في خطوة من خطوات تأسيسها، وهي الخطوة التي تمتد بطرائق كتابية أخرى،

بتنويعات سردية تجنيسية أخرى، مع تصاعد إيقاع الكتابة والنشر والتراكمات التي عرفها المشهد السردي في المغرب.

٣ - إتجاهات في الكتابة الروائية

بظهور أعمال روائية في العقد الستيني وبداية العقد السبعيني "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب (١٩٦٦)، "الطيبون" لمبارك ربيع (١٩٧٢)، "المخاض" لأحمد البكري السباعي (١٩٧٢)، "بامو" لأحمد زياد (١٩٧٤) وأخرى غيرها، سوف تتضح معالم الكتابة الواقعية التي اتجهت نحو تشخيص الكثير من مظاهر الاجتماعية، ومن بينها قضية الاستعمار الفرنسي ومواجهته بالتضحيات الفردية والعمل النضالي المقاوم.

خلال العقدين الستيني وبداية العقد السبعيني، سوف تعرف الرواية المغربية ثلاث اتجاهات:

الأول: يتجلى في المنحى السيري، وقد سبق الوقوف عند أسئلته وصوغه لقضايا الذات في علاقتها بالمحيط الاجتماعي. توسع بصورة أكبر، مع كتابات عبد الله العروي ("الغربة"، "اليتيم"، ثم "أوراق")؛ مُحَمَّد شكري ("الخبز الحافي"، "زمن الأخطاء"، "وجوه")؛ عبد القادر الشاوي ("كان وأخواتها"باب تازة"، "الساحة الشرفية")، عبد الغني أبو العزم ("الضريح" و"الضريح الآخر")؛ ليلى أبوزيد ("عام الفيل"، "رجوع إلى الطفولة")؛ صلاح الوديع "العريس"، وكتابات أخرى.

لكن هذه الأعمال الموصوفة لكونها سير ذاتية، تطرح جملة من الملاحظات حول طبيعتها التجنيسية، منها:

- **أولا**، أنها ومن خلال ميثاق السيرة قد استوعبت ما هو روائي، مركب

ومتشابك العناصر والأصوات والمكونات.

- **ثانيا**، ما يكشف عن وجه جديد في كتابة السيرة الذاتية، هو ما سمي ب "السيرة الذهنية"، والمتمثلة في "أوراق" لعبد الله العروي و"وجوه" لمحمد شكري، وحيث نكتشف مدى استيعاب الكتابة لتجارب فكرية تشمل ثقافة الذات ووعيها بالكون وبالعالم في محيط ذي شساعة كبرى ترتبط بما تنفتح عليه الذات من مستويات وتجارب تنتقل من الحسي إلى المعنوي ومن الملموس إلى المجرد ومن معنى الأنا إلى معنى توسيع الأنا ليصبح مشتركا ثقافيا واجتماعيا وسياسيا مع الآخرين.

- **ثالثا**، ما لجأ إلى السخروي الذي يحول المأساة إلى ملهاة ويخفف عن القارئ توتره من هول الأحداث بالإضحاك كما يفعل البطل المأزوم ذاته، كما في "العريس" لصلاح الوديع.

الثاني: يتجلى في المنحى الاجتماعي، ومن خلاله صَوَّرَتِ الرواية الصراع الاجتماعي في مرحلة كانت تتأرجح بين معاناة الوضع الاستعماري الفرنسي للمغرب وبين بوادر ومبادرات تشكل وعي اجتماعي وطني. يتجلى هذا المنحى الاجتماعي في كتابات عبد الكريم غلاب ("دفنا الماضي" (١٩٦٦)، "المعلم علي" (١٩٧١)، مبارك ربيع ("الطيبون" (١٩٧٢)، "الريح الشتوية".

نقصد بهذا المنحى كل الأعمال الروائية التي سعت إلى توسيع نظرة الروائي إلى مجتمعه، وإمداد عالمه الروائي بالتفاصيل التي تحيل على اليومي والمتذكر كذاكرة فردية وجماعية، واشتغاله على التشخيص الذي يحول الشخصيات من مجرد حوامل لأنماط من الوعي إلى كونها تصبح شخصيات عوامل تقوم بالفعل الروائي في إطار مسارات السرد وتشعباته وتَبَنْيُنَاته.

بموازاة مع هذا المنحى الاجتماعي ظهرت كتابات أخرى بدت ذات طبيعة مغايرة، حيث اشتغلت على اللغة والتخييل، فكانت لها أبعاد رؤيوية أكثر مما حضر فيها البعد الاجتماعي، ونمثل لها بإنجازات الروائيين: خناثة بنونة "النار والاختيار" (١٩٧١)، (١٩٧٨)، مُحَمَّد زفزاف "أرصفة وجدران" (١٩٧٤)، سعيد علوش "حاجز الثلج" (١٩٧٤)، مُحَمَّد عز الدين التازي "أبراج المدينة" (١٩٧٨)، كما نشر المؤرخ عبد الله العروي روايته "الغربة" مدشنا بها مسارا هاما لكتاباته الروائية التي جاءت فيما بعد، وفي سنة ١٩٨٠ نشر الروائي الميلودي شغموم روايتين قصيرتين بعنوان "الضلع والجزيرة" في كتاب واحد، ليبدأ مسار كتابة روائية غنية بالوقائع والتوقعات. وفي السنة نفسها ينشر سعيد علوش روايته الثانية: "إميلشيل"، وبعدها بسنة واحدة ستنشر الأديبة خناثة بنونة روايتها الثانية: "الغد والغضب"، وفي السنة نفسها ينشر الروائي الميلودي شغموم عمله الروائي الثاني: "الأبله والمنسية وياسمين". وفي سنة ١٩٨٣ سينشر مُحَمَّد عز الدين التازي روايته الثانية: "رحيل البحر".

بهذا المعنى المنفتح، الذي يجعل الكتابة الروائية محتفية باللحظة المجتمعية وبأبعادها ودلالاتها يكون الروائيون المغاربة، باختلاف طرائقهم في الكتابة ومستويات وعيهم بجمالياتها ودلالاتها قد أنتجوا متنا روائيا شديد التنويع في مقترباته من التقاط تفاصيل الواقع وصوغها في الصوغ الروائي.

نذكر هنا أسماء عبد القادر السميحي، مُحَمَّد الاحسايني، مُحَمَّد صوف، مبارك الدريبي، حميد لحميداني، مُحَمَّد الهرادي، مُحَمَّد الدغمومي، حسن نجمي، حسن رياض، إدريس بلمليح، واللائحة طويلة.

تظهر للمتتبع للإنتاج الروائي المغربي جملة من الملاحظات:

أولها، أن بعض الأسماء الرائدة قد بقيت مجددة لدماء الكتابة بمحاولة تَمَلُّك

الواقع الاجتماعي في رحابته وتعدد مظاهره وتجلياته، وأعني بالخصوص، دفق الأعمال الروائية التي أصدرها كل من عبد الكريم غلاب ومبارك ربيع.

وثانيها، أن رواد الكتابة الروائية التحديثية الذين أسسوا للتجريب الروائي، كأحمد المديني ومُحَّد عز الدين التازي ومُحَّد برادة والميلودي شغموم وسعيد علوش وغيرهم، قد جعلوا من التجريب أفقا للانفتاح على واقعية جديدة تُشَخِّصُ التمفصلات الكبرى للتحول الاجتماعي كما تشهد على المنسي والشارد واللامفكر فيه في صوغ روائي لا يتخلى عن بناء الأشكال وتوظيف اللغات واللجوء إلى الأصوات السردية وإلى تقنيات روائية أخرى تمد العمل الروائي بعمقه الأدبي.

الثالث: يتجلى في المنحى التاريخي ويمكن التمثيل له ب"وزير غرناطة" لعبد الهادي بوطالب التي كانت رائدة في هذا التوجه، وحيث صدرت سنة (١٩٥٠)، وما عرفه من استمرار في الحضور مع "شقراء الريف" لعبد العزيز بن عبد الله (١٩٧٣)، "بامو" لأحمد زياد (١٩٧٤)، و"المعركة الكبرى" (١٩٧٨) لمحمد بن أحمد اشماعو.

المنحى التاريخي عرف هو الآخر توجها جديدا من حيث الاشتغال الروائي على المادة التاريخية، وإضفاء طابع "الروائية" عليها. في امتداد لرواية عبد الهادي بوطالب "وزير غرناطة" التاريخية، التي صدرت سنة ١٩٥٠، جاءت رواية عبد العزيز بن عبد الله "شقراء الريف (١٩٧٣)، ثم ظهر بعد ذلك روائيان هما أحمد التوفيق الذي أصدر أربع روايات متميزة في هذا المنحى، هي "جارات أبي موسى" (١٩٩٧)، "السيل" (١٩٩٨)، وبعدهما "شجيرة حناء وقمر"، و"غريبة الحسين". وبنسالم حميش الذي أصدر: "مجنون الحكم" (١٩٩٠)، "محن الفتى زين

شامة" (١٩٩٣)، "بروطابوراس يا ناس"(١٩٩٨)، وكذلك روايته "العَلاَّمة"، التي أرخ فيها روائيا لسيرة العلاَّمة ابن خلدون.

تحاط تجربة هذين الروائيين بالعديد من الملاحظات التي يمكن أن تصاغ في أسئلة:

أولها، ما العلاقات الممكنة بين السرد التاريخي والسرد الروائي، وما مدى تغليب الوقائع التاريخية وهيمنها بثقلها التاريخي على المتخيل الروائي؟

وثانيها، هل الكتابة الروائية تستوحي التاريخ أم أنها تكتبه كوثيقة روائية أخرى تضاف إلى الوثائق التاريخية؟

وثالثها، لماذا يلجأ الروائي إلى المواد التاريخية، هل لإيجاد نوع من المعادلة الصعبة بين ما يطبع الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية من مظاهر وما يكون قد عرفته مراحل تاريخية أخرى من نفس المظاهر، مع اختلاف الأسماء والأماكن والظروف؛ وإذا كان الأمر كذلك، فهل علينا أن نميز بين استدعاء التاريخ كقناع للحاضر وتوظيف دلالاته ورموزه ومعانيه وبين إحيائه في الكتابة الروائية لمجدد تمجيد قيمه ومدخراته؟

ورابعها، ما معنى أن يكتب الروائي التاريخ روائيا، هل الأمر يتعلق بافتتاح الرواية على عوالم جديدة، لها إشراقها في الكتابة وارتباطها بالقارئ المعاصر وتأسيس نظرة أخرى يرى من خلالها أحداث التاريخ مصاغة في صوغ روائي؟

وخامسها، هل الأحداث والوقائع التاريخية هي مادة من مواد الكتابة الروائية الأخرى، في الإطار التناصي الذي يسمح بخرقها وتحويلها ومنحها دلالات ومعان جديدة تحيل على الوعي بالحاضر، أم أن الأمر مجرد رغبة في الاختلاف؟

رغم هذه الملاحظات التي صغناها في أسئلة، فلا أحد ينكر قيمة الروايات التاريخية التي كتبها جرجي زيدان، والروايات المشبعة بعمق التاريخ السياسي والفكري والثقافي التي كتبها أمين معلوف في بُعد آخر من أبعاد هذا المنحى من الكتابة الروائية. إلا أننا اليوم، وفي العصر الحاضر، وبالرؤية الانتقادية التي نمتلكها للماضي، بالرغم أن ماضي يصنع الحاضر، لا نستطيع استعادة نوع من أنواع الرواية، هو الذي عرف في الرواية الأوربية بالرواية التاريخية، هو الذي مع روايات وولتر سكوت ورومان رولان وكان لجورج لوكاتش كتاب نقدي درس أعمالهما مميزا بين شكل الرواية التاريخية الكلاسيكية وبين الرواية التاريخية ذات النمط الجديد.

مع هذه المناحي الثلاث، ظهرت مناح أخرى للكتابة الروائية في المغرب، بعضها كان له حضوره في مرحلة التأسيس وامتداداته، وبعضها مستحدث بحكم التحولات التي عرفها المجتمع وتعدد الرؤى للواقع وتنوع المقتربات من الكتابة السردية، ونذكر هنا:

- **الرواية البوليسية**، التي يعتبر من رواد كتابتها أحمد عبد السلام البقالي بإصداره ل"الطوفان الأزرق" (١٩٧٦)، "أماندا وبعدها الموت" (١٩٨١)، وأعمالا أخرى. وستتجدد الكتابة في التخييل الروائي البوليسي مع ظهور اسمين بارزين هما الميلودي الحمدوشي الذي أصدر العديد من الروايات البولسية، من بينها "خفاش النهار" (١٩٩٤) "دموع من دم" (١٩٩٩)، "أم طارق" (١٩٩٩)، والثاني هو عبد الإله الحمدوشي، الذي أصدر العديد من الأعمال هو الآخر، من أبرزها"الحوت الأعمى" (١٩٩٧). كما أصدر الكاتبان معا روايات مشتركة، وهو ما يسترعي الانتباه لظاهرة التأليف الروائي الثنائي.

يبدو هذا المنحى الروائي، هو الآخر، ومن خلال إنجازه مخصبا لبعض الأسئلة التي تتناسل حول طبيعته، فالرغم من قيامه على حبكته التشويقية، التي

تقوم على الأسئلة الثلاث المعروفة: من القاتل، لماذا قتل، كيف قتل. فهو في نماذجه العميقة لا يستدعي القارئ المستهلك، الذي يستمتع بما تمارسه عليه الرواية من إدهاش ومفاجئات وروح للمغامرة، وتحقيق ومطاردات وكشف للغموض، بل إنه يستدعي ما هو أبعد من ذلك، وهو إلقاء الضوء على الجريمة في المجتمع وما يرافقها من انهيار للأخلاق والقيم وانتشار لشبكات التهريب والدعارة والهجرية السرية وتعاطي المخدرات وكل ما هو هَدَّامٌ للبنى المجتمعية. بهذا المعنى، يتوجب نزع الرؤية التحقيرية القائمة في أذهان بعض المثقفين والكتاب العرب لهذا المنحى في كتابة تخييلية سميت بالرواية البوليسية. إذا كانت هذه الرواية في الغرب، لها مقروئيتها الواسعة كنوع من استهلاك القراءة الذي ينتهي منها ليرمي بها في سلة مهملات الكتب، فإن هذا ليس هو عيبها، بل إنها بقدرتها على التخييل الذي يعتمد على التشويق والمفاجأة، لا تلجأ إلا إلى تقنية روائية لها بعدها الفني والجمالي، وأما بعدها الدلالي والاجتماعي فإنه ينفتح على الفضح والتعرية لمجتمع معطوب تنتشر فيه الجريمة وشهوة الدم.

- **رواية الخيال العلمي**. على قلتها فهي الروايات التي اتخذت هذا النمط من الكتابة الروائية إطارا للتعبير عن قوى العلم الخارقة التي تسعى إلى إدهاش آخر للقارئ من خلال أبعاد خيالية تكتشف العالم من جديد وتغير كثيرا من تصوراتنا عن الحياة البشرية والكون الذي نعيش فيه. وحيث يلتقي الخيال والعلم، فإن الرواية هي الجامع بينهما. ويرجع الفضل في تأسيس هذا النمط من رواية الخيال العلمي إلى أحمد عبد السلام البقالي، بإصداره المبكر لروايتين هما: "رواد المجهول" و"السلسلة الذهبية" اللتين نشرهما سنة **١٩٥٦** بالقاهرة. ويلاحظ ضعف الإنتاج الروائي المغربي في هذا الاتجاه، وهو ضعف يلاحظ كذلك في الإنتاج الروائي العربي عامة.

- **الرواية السجنية**، وهي نمط روائي قريب من السيرة الذاتية، تكاثر كتابه في المغرب تحت تأثير الوضع السياسي الذي تميز بسلب الحريات وتعرض الأفراد للاعتقال والتعذيب والنفي، خلال السنوات التي عرفت بسنوات الرصاص. ولعل عبد الفتاح الفاكهاني من خلال روايته "البئر"(١٩٨٤)، وعبد القادر الشاوي من خلال روايته "كان وأخواتها"(١٩٨٦)، كانا سباقين إلى هذا التوجه في الكتابة، الذي جعل من السجن فضاءه المركزي، غير أن أسماء عديدة قد ارتادت هذا التوجه بما يقترب من البوح عن تجربة الاعتقال السياسي وتفاصيل تعذيب آلة القمع للمواطنين وحرمانهم من الحريات العامة. ولعل ظهور جمعيات لحقوق الإنسان، كان مشجعا للكثير من المعتقلين السياسيين على أن يجعلوا من تجربة الاعتقال مدارا لكتابات سردية مشحونة بتجربة الألم في المعتقلات السرية وغير السرية، والكشف عن ملفات تفضح تورط السلطة السياسية في جرائم التعذيب التي أدي إلى القتل والتشويه النفسي والجسدي. كما أن ما قامت به هيأة الإنصاف والمصالحة من جهود لرأب الصدع وتقديم التعويضات المادية للمتضررين، قد أدى إلى نوع من المصالحة، مما دفع ببعض الضحايا إلى اللجوء للكتابة السردية، على نحو يتداخل فيه السير ذاتي بسمات الكتابة الروائية من مستويات التخييل وتراكب الأحداث وتداخل الأزمنة وبناء العوالم.

كثيرة هي الأعمال التي تندرج في هذا الاتجاه، ومن بينها ما كتبه صلاح الوديع "العريس" (١٩٩٨)، (مقبرة السعادة" (١٩٩٨)، وكتابات أخر لجواد لمديدش والطاهر محفوظي وآخرين كثيرين.

تعني هذه التنويعات، عبر امتداد مسار تجربة الكتابة الروائية، تنويعا في التجارب والرؤى والروافد التي رفدت عوالم الكتابة السردية بتوسيع لعالمها ومتخيلها وتعبيرها عن الذاكرة الفردية والجماعية وتشكيلها لمستويات من الوعي

بالعالم وصوغها لبناء الأشكال واختراقها لفضاءات مغربية متعددة الانتماء للجغرافية ومتعددة الإيحاءات والدلالات.

٤- ثلاثة نقاد وثلاثة روائيين يتحدثون عن الحداثة والتحديث في الكتابة الروائية: ملاحظات وتأملات.

نصغي إلى آراء ثلاثة نقاد وثلاثة روائيين مغاربه، وهم يعبرون من نظرتهم إلى الحداثة وتحديث الكتابة الروائية:

- **الناقد محمد برادة**، يقيم نوعا من التمييز بين الحداثة والتحديث، فالحداثة في نظره هي البحث عن أفق بعد اهتزاز القيم وتَكَلُّسِ المقاييس وتعاظم الشك واللا يقين، أما التحديث فيحيل على جانب مادي، يمتح من مفهوم الحداثة، ولكنه يَتَغَيَّأُ إنجازات ملموسة تساير روح العصر. ويرى أن التحديث يتجه نحو استعارة التقنيات بدون تَمَثُّل، بينما حداثة الرواية تتصل بالجوانب الداخلية التي تتيح للذات بجميع تجلياتها أن تجابه الآخر المتعدد الوجوه (المجتمع، الكون، التقاليد، التراث، منظومات الفلسفة، والأديان، إواليات السلطة).
- **الناقد محمد أقضاض** يرى أن تحديث الكتابة الروائية يقوم على التكثيف، والتشظي، وأسطرة الواقع، وحضور القارئ في النص.
- **الناقد سعيد يقطين** ينظر إلى الحداثة السردية على أنها نتاج اشتغال روائيين مغاربة، هم الميلودي شغموم وأحمد المديني ومُحَمَّد عز الدين التازي وآخرون، وهذه الحداثة في رأيه تتجه نحو إبداع تقنيات جديدة بمقارنتها مع سابقتها، ويعتبر أن التحديث هو دوما على صلة بالتجريب.
- **الروائي مبارك ربيع** يعتبر الرواية المغربية وقد ولدت مع مفهوم الحداثة، وهذا لا **يعني** بالضرورة أن كل ألأعمال تنتمي بالضرورة إلى هذا المفهوم،

ويرى أن الرواية المغربية لا يمكن تَلَمُّسُ تاريخها في التراث القصصي العربي، الذي هو فن سردي، ولكنه مختلف تمام الاختلاف عن الرواية كفن متعارف عليه، وهذا لا ينقص من قيمته، بل على العكس إنه يعطيه تميزه وحداثته الخاصة، خاصة وأن هذا التراث أصبح أكثر من أي وقت مضى مصدر إلهام وتطوير لرواية الحداثة نفسها.

- **الروائي بنسالم حميش** يرى أن هناك ما يعوق غالبية الروائيين المغاربة، ويحول دون إشعاع أعمالهم وتحقيقها لطفرات كيفية وقدرات تنافسية، ويكمن ذلك في سوء فهمهم للحداثة وسوء ممارستهم لها في الكتابة الروائية.

- **الروائي شعيب حليفي** يعتبر أن تحديث الكتابة الروائية في المغرب يرتكز على دعامتين، أولاهما: المثاقفة مع الغرب، والتفاعل مع النصوص الروائية العالمية والعربية في أشكالها المتجددة، وثانيهما: التفاعل مع التراث السردي العربي، الثري والمتنوع.

(اقتبسنا هذه الآراء من كتاب "سؤال الحداثة في الرواية المغربية"، عبد الرحيم العلام، إفريقيا الشرق).

بوقوفنا عند هذه الآراء، نستخلص بعض الملاحظات حول الأفكار والتصورات والمواقف، سواء التي صاغها نقاد بنزعاتهم التنظيرية، أو مبدعون بحسهم النقدي.

أ – أن النقاد والروائيين قد اشتركوا في وعي نقدي له خلفياته النظرية، هو الذي يتجلى في المصطلحات النقدية، التي تجنح نحو التوصيف النقدي لماهية تحديث الأشكال.

ب – جرأة بعض النقاد والروائيين على نقد تجربة تحديث الكتابة الروائية

بالمغرب، بما يعتبره الناقد مُحَمَّد برادة استعارة للتقنيات دون تمثل، أو ما يعتبره سالم حميش سوء فهم للحداثة تنج عنه سوء ممارسة لها في الكتابة.

ج – توصيف إواليات الحداثة والتحديث، كما عبر عنها الناقد مُحَمَّد أقضاض.

د – ذكر أسماء رواد التحديث، كما فعل الناقد سعيد يقطين.

هـ – ربط مفهوم الحداثة الروائية بالاشتغال على التراث، كما رأى الروائي مبارك ربيع، والروائي شعيب حليفي.

٥ - الرواية المغربية والمنعطف التحديثي للكتابة ومساراته

مع ظهور أعمال روائية أخرى، متزامنة مع تلك التي أشرنا إليها، مغايرة لها على مستوى الرؤية للكتابة وللعالم، بدأت الرواية المغربية في إنجاز لحظة إبداعية لها توجهها الخاص في تشكيل عوالمها وفي طرائقها الجديدة في الكتابة، مراوحة بين محاولتها لاستيعاب الواقع الاجتماعي روائيا وبين صوغه في إنجازات نصية ذات عمق جمالي ودلالي وذات تشكيل روائي جديد.

أسئلة جديدة تجيب عنها الإنجازات النصية، التي أنجزها روائيون مغاربة طلائعيون، انشدوا إلى لحظة وعي جديد بمعنى الكتابة الروائية وممكناتها في تشكيل العوالم وبناء الأخيلة والاشتغال على إستراتيجية الأشكال. ولعل من تلك الأسئلة المبطنة في مختبرات اشتغال الروائيين، ما يمكن تلخيصه في جملة من الاهتمامات حول:

– كتابة التقليد وكتابة التحديث.

– الواقعية والمرآوية والانعكاس.

– اتساع معنى الواقع والواقعية ليحفل بتجارب ولحظات تخترق الأزمنة والأمكنة.

- ممكنات التجريب الروائي ومغامرة السرد في الاشتغال على التخييل، في مختلف طبقاته، بما هو طاقة إبداعية لبناء العوالم الجديدة.
- تخصيب عالم الرواية بما هو واقعي، أو مستعاد من الذاكرة الفردية والجماعية.
- الاشتغال على الحلمي، أو الأسطوري، أو الساخر، أو المفارقة، وكل مستويات الكتابة الأخرى التي تجعل من الرواية توسيعا لعوالمها ولطبقاتها السردية ولطرائق تشكلها وبنائها.
- الاشتغال على لغة الكتابة، بكل تعبيراتها سواء ذات المنزع الحكائي الشفوي أو استخدام العبارات المسكوكة والأمثولات وكل ما تزخر به الثقافة الشعبية، أو اللجوء إلى لغة الشعر ذات الكثافة التي تعتمد على الصور البلاغية.
- تعدد الأصوات السردية.
- تعدد الشخصيات الروائية.
- الاشتغال على الوصف.
- توظيف التاريخ روائيا.
- الاحتفاء ببعض المرجعيات التراثية باعتبارها هوة أخرى يسعى السرد الروائي إلى ردمها.
- خلخلة المنطقي، والجاهز، والسائد، وتسطيحي، لصالح الاحتفاء بالاستثنائي، والشاذ عن القاعدة، واللاعقلاني، والمتحرر من السلط التي ترتبط بالثالوث المحرم: الدين، الجنس، والسياسة.
- دينامية الوعي بما هو اجتماعي وبما هو جمالي تعبيري.

- تحطيم الحدود بين جنس الرواية وبين أجناس أدبية أخرى كالمسرح، واعتماد التقطيع المشهدي كما هو الحال في كتابة السيناريو أو في إنجاز الشريط السينمائي.
- الاشتغال على أسطرة العالم أو بنائه على الرموز.
- التخييل الذاتي والتخييل التاريخي.
- التذويت، أي ما يعني نقل خطابات المجتمع إلى خطاب الذات.
- حضور الذاكرة الفردية والجماعية في تصاهر حميم، وتوتر اجتماعي دَالّ. ولابد من الإشارة إلى الزخم الذي كونته روايات مغربية جديدة عن الذاكرة الطفولية للأبطال واسترجاعها لعوالم صارت مفقودة في الراهن.
- الهذيان،كتقنية روائية تجعل من لغة الشخصيات لغة مسترسلة، متحررة من القيم السائدة والأفكار الجاهزة.
- انفتاح المكان على أمكنة أخرى، وتوسيع التجارب الروائية لاشتغالها على الفضاءات الروائية، كفضاءات للمدن، وفضاءات أخرى.
- تعدد الأصوات، فالرواية لا تعتمد على البطل الروائي الذي يَحمل أفكارا ويعبر عن مواقف، بل إنها تُعَدِّدُ من الأفكار والمواقف التي تلجأ إلى تشخيصها، بتعدد الشخصيات وتعدد أصواتها السردية.
- تعدد اللغات، وحيث لا تلجأ الرواية إلى بلاغة لغوية مسبوكة العبارة والأسلوب، من خلالها يتحدث بطلها أو أبطالها، بل إن الملفوظات، واللهجات، وأنواع الهجنة اللغوية، كلها تدور على ألسنة الشخصيات.
- تعدد السراد في الرواية، واستخدام تقنية الوجهة نظر، التي هي تقنية روائية بالأساس.

- الفضاء المديني (فاس في أعمال عبد الكريم غلاب، ("دفنا الماضي"، و"المعلم علي")، محمد عز الدين التازي ("زهرة الآس" و"حكاية غراب"). (طنجة في أعمال محمد برادة ومحمد شكري ومحمد عز الدين التازي)، والقنيطرة في رواية عبد الحي المودن "خطبة الوداع"، الدار البيضاء في أعمال روائية كثيرة من أهمها أعمال الروائي مبارك ربيع، و ثلاثيه "درب السلطان" خبر تمثيل على ذلك.
- فضاءات أخرى: أولاد حريز وغفساي في روايات أحمد المديني وبومندرة في رواية محمد الأشعري "جنوب الروح".
- شكلنة الخطاب الروائي: تأمل الرواية وهي تنكتب، علاقتها بذاتها وبمفهومها للكتابة، وعلاقتها بأبطالها، وفضائها، وبالناقد والقارئ والمؤسسة الثقافية.
- البنيات التراثية: (رواية "الجنازة" لأحمد المديني كنموذج، يحفل بالنصوص الخارجية.

هذه الملامح والسمات التحديثية، أدت إلى تجاوز نموذج الرواية التي جعلت من وظيفتها الاجتماعية والجمالية انعكاسا للواقع، ومراهنة على تقديم الكلية المجتمعية، وتوجيها لخطاب إيديولوجي حول المجتمع، رغم تصويغه من خلال التشخيص، فهو يبقى بحكم اعتماد الرواية على مفهوم البطل التقليدي حاملا للإيديولوجيا معينة، قد لا نجد صعوبة كبيرة في الكشف عن أنها هي إيديولوجية الكاتب.

بتعدد اللغات، وتعدد الأصوات السردية، أصبحت الرواية التي تستخدم هذه المقولات، من أجل احتواء الرواية لرؤيات متعددة للعالم، منها تحولات المجتمعي، ومنها ما ينتمي إلى الحلم الأدبي كطبقة نفسية من بين طبقات أخرى

تحفل، زيادة على المجتمعي والنفسي، بالتاريخي والأسطوري.

لسنا نغالي في تقديم هذه التصورات عن الانجازات الجمالية، للرواية المغربية، كان من طبيعة تشكلها الاجتماعي والجمالي أنها قد خاضت مغامرتها التجريبية، التي تَفَتَّقَ عنها خلق العالم الجديدة، واكتشاف المناطق البكر التي مازالت الرواية المغربية مدعوة، وعبر آفاق اشتغالها على الاجتماعي والجمالي، لأن تخترقها، بما يُجَدِّدُ من عوالمها، ويُوَسِّعُ من اشتغالها على فضاءات جديدة.

إذا كان ما صاغه بعض الروائيين المغاربة، من إنجازات نصية، عبرت عن مظاهر تحديث الكتابة الروائية في المغرب، فإنها لم تتحقق إلا من خلال إرهاصات تحديثية أولى، تشكلت مع ظهور أعمال ذات طابع تجريبي، منذ بدايات العقد السبعيني من القرن الماضي.

ربما كان لظهور هذه الأعمال الروائية التي اقتحمت مغامرة إعادة تشكيل الواقع نوع من الاتصال بما عرفته الرواية العالمية من موجات كبرى من قبيل الرواية الجديدة في فرنسا، والواقعية السحرية في رواية أمريكا اللاتينية، وأسطورة الواقع في الرواية اليابانية، والرؤية الزنجية في الرواية الأمريكية، وكذلك اتصال آخر بما عرفته الرواية العربية من تنويع في تمظهرات الواقع السياسي والاجتماعي، وإعادة تشكيله عبر اللغة والتخييل.

في هذا الاتصال بالقيم التعبيرية والجمالية الجديدة التي تملكتها الرواية المغربية، في بعض نصوصها، كانت ثمة مغامرة كتابية ارتادها جيل جديد من الروائيين المغاربة، دشنوها بكثير من الجرأة وهم يحملون وعيا مزدوجا، في جانب منه كان يحاول استيعاب قضايا المجتمع ومعضلاته وما يترتب عن ذلك من رؤية انتقادية لإيديولوجية السلطة المتفردة بالحكم وفاشية الجنرال أوفقير ومنع الحريات؛ وفي جانب آخر منه كان يسعى إلى كتابة روائية تشتغل على اللغة

والتخييل، واعية بأدبيتها، أي بما يجعل منها أدبا.

هل يمكن النظر اليوم، إلى تلك الأعمال الرواية التي حملت إرهاصا جديدا بتحديث الكتابة الروائية في المغرب، من خلال هذا التداخل العنيف بين وعيين، أحدهما اجتماعي والآخر جمالي تعبيري، على أنها كانت مُؤَسِّسَةً لرؤية جديدة في التأسيس لمعنى الحداثة في الكتابة الروائية، بمعناها الذي يتمرد على الأشكال والقوالب الجاهزة، ويبحث له عن أشكال أخرى للتعبير والبناء؟

في هذا المسار الذي عرفته الرواية المغربية، لا يمكن إقصاء أسماء أخرى، إلا أن وجهة نظرنا في هذا المسار التحديثي للكتابة الروائية في المغرب، تتجه نحو كتابات مغامرة باختيار موضوعاتها من الاستثنائي والشارد والمنسي، وهو ما أنجزه روائي يكاد لا ينتبه إليه أحد، هو وما جاء بعدها من أعمال روائية، يشكل نقطة التقاء مع إعمال روائية أخرى سعت إلى تفجير الواقع وإعادة تشكيله في عالم الرواية. نجد أن الكتاب المشار إليهم، قد طوعوا الكتابة في آفاق وممكنات التجريب، بمعناه الإيجابي، الباني للعالم ولطبقات النص الروائي، عبر تراكم نوعي إن كان يُنَوِّعُ من رصده لمظاهر الواقع الاجتماعي والسياسي فهو يُنَوِّعُ أيضا، من أفق مغامرته في بناء الأشكال التعبيرية الجديدة.

٦ - الرواية المغربية وتحديث الأشكال

تحديث الأشكال والخطابات، وطرائق السرد الروائي، الذي مارسته روايات مغربية رائدة ("الغربة" لعبد الله العروي، "الغد والغضب" لخناثة بنونة، "إيميلشيل" لسعيد علوش، "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني، "رحيل البحر" لمحمد عز الدين التازي)، وَلَّدَ رؤية جديدة لمعنى الكتابة الروائية ومعنى علاقتها بالواقع الاجتماعي من جهة، وعلاقتها ببناء استراتيجية للأشكال، من جهة أخرى.

تعنى هذه الملاحظة الأخيرة، أن المنزع الشكلاني في كتابة الروايات السالفة

الذكر، وغيرها مما امتد عنه أفق الرواية المغربية الجديدة، لم يكن يجافي اليومي، والاجتماعي، والتحولات التي عرفها المشهد السياسي، ولكن احتفاء هذه الكتابات بالبعد المجتمعي والسياسي لم يكن توصيفا ينحو نحو الواقعية، بل كان تسريبا للوقائع والأخيلة، وتشكيلا لعوالم لا تستنسخ الواقع، بل تعيد إنتاجه بواسطة اللغة، والتخييل.

ارتبطت المغامرة الشكلية في إنتاج الخطاب الروائي الجديد بتفجير طرائق السرد الروائي التقليدي، وبناء الرواية على غير الجاهز والمُسْبَق من القوالب الروائية. طفرة تحديثية أنجزتها روايات مغربية مبكرة الصدور، بالنظر إلى عمر الرواية المغربية القصير، وحيث اتجهت نحو مغامرة الشكل، ونحو تفجير القواعد السردية المعروفة في الكتابة الروائية التقليدية. النموذج من الأعمال الروائية الأولى التي أصدرها كل من: خناثة بنونة، عبد الله العروي، سعيد علوش، أحمد المديني، مُحَمَّد عز الدين التازي، والميلودي شغموم، واستنادها ما سبق أن أسميته بالقلق المضاعف: الاجتماعي والجمالي. ولعل الكثير من هذه التجارب الأولى في كتابة نصوص روائية مغربية متمردة على القوالب والأنماط السردية الجاهزة، كانت في عمقها تتجاوب مع مَدٍّ تحديثي عرفه العالم، وتجلى في الموجات التحديثية التي عرفتها الموسيقى كما عرفها المسرح، وعرفتها العلوم الإنسانية، ومنها الفكر الفلسفي الجديد الذي تجدد مع إنجازات ميشيل فوكو وألتوسير وجاك لاكان، والاشتغال النقدي الأدبي الذي حضر بقوة مع اقتراحات بارت وتودوروف وباختين لمفاهيم جديدة تلح على مفهوم جديد للأدب، يستوعب اشتغاله على الأشكال.

رغم حضور أسماء كثيرة، كتبت الرواية، فإمكاننا أن نزعم أن روائيين مغاربة قلائل، هم من سعوا إلى اشتغال على الكم والنوع: الكم باعتباره وسيلة للتجاوز

والتخطي، والدخول في مغامرة أدب روائي يتجدد، لا بحرص كتابه على سباق نحو إصدار منتظم لأعمالهم، ولكن بحرصهم على التنويع في تجاربهم، وخوضهم لمغامرة الأشكال ويمكن هنا تخصيص أسماء مبارك ربيع، أحمد المديني، الميلودي شغموم، ومُحَّد عز الدين التازي. (نشر **مبارك ربيع** ثمان روايات: (الطيبون، الريح الشتوية، بدر زمانه، رفقة السلاح والقمر، برج السعود، أيام جبلية، درب السلطان/ رواية ثلاثية، ورواية ثامنة) ونشر **أحمد المديني** أحد عشر رواية: (زمن بين الولادة والحلم، وردة للوقت المغربي، الجنازة، حكاية وهم، طريق السحاب، مدينة براقش، العجب العجاب، الهباء المنثور، فاس لو عادت إليه، المخدوعون، ورجال ظهر المهراز)، ونشر **الميلودي شغموم**: اثني عشر رواية (الضلع والجريرة / روايتان، الأبله والمنسية وياسمين، عين الفرس، مسالك الزيتون، خميل المضاجع، الأناقة، أريانة، المرأة والصبي، فارة المسك، وروايته الأخيرة: ما تبقى من تين الجبل) ونشر **محمد عز الدين التازي** واحدا وعشرين رواية هي: (أبراج المدينة، رحيل البحر، المَبَاءَة، أيام الرماد، فوق القبور/ تحت القمر، أيها الرائي، مهاوي الحلم، مغارات، ضحكة زرقاء، خفق أجنحة، الخفافيش، كائنات محتملة، زهرة الآس / رواية ثلاثية، عيوشة امرأة الشمس والقمر، دم الوعول، امرأة من ماء، بطن الحوت، حكاية غراب، أبنية الفراغ، شهوة تحت الرماد، الحديقة الأندلسية، وهج الليل). ونشر **محمد برادة** خمس روايات هي: "لعبة النسيان"، "الضوء الهارب"، "مثل صيف لن يتكرر"، "امرأة النسيان"، و"حيوات متجاورة"، عدا ما نشره كل من **عبد الكريم غلاب**، **محمد زفزاف**، **عبد الله العروي**، **بنسالم حميش**، **سعيد علوش**، **شعيب حليفي**، **ليلى أبو زيد**، وغيرهم).

مع أن هذه الإشارة، لا تغفل التنويه بأسماء أخرى ساهمت في التنويع الذي

عرفه المشهد الروائي، ونذكر هنا عبد الله العروي، مُحَّد برادة، عبد القادر الشاوي، بنسالم حميش، وغيرهم، ممن احتفوا في كتاباتهم بأدبية روائية جديدة، اتجهت نحو التنويع في الخطابات وطرائق الكتابة، كما احتفوا باللغة والتخييل، ودفعوا بعالم الرواية نحو تشكيل مستوياته وطبقاته النصية، وتوتراته التي تنعكس على طبيعة الشكل الروائي، وهو يشتغل على صوغ عالم مسكون بالدهشة، مخترق للأماكن والأزمنة، لا يُفَرِّقُ بين الواقعي وبين أسطورة الواقع، يمزج بين الحلمي والواقعي، لا يفاضل بين الشعري والنثري، وبين الفصيح اللغوي والهجين، وبين الأساليب المسكوكة، والإبداع الأسلوبي.

كما أن أول نص روائي كتبته امرأة، هو "غدا تتبدل الأرض" لفاطمة الراوي، الذي صدر سنة ١٩٦٧، ثم ظهر بعده نص ثان هو "النار والاختيار" لخناثة بنونة، الصادر سنة ١٩٦٩. ومع حلول العقد التسعيني وما تلاه ظهرت أعمال روائية وسير ذاتية من توقيع كاتبات مغربيات: زهور كرام، لطيفة حليم، خديجة مروازي، مليكة مستظرف، حسناء القباج، وأسماء أخرى.

ليس التحديث فعلا قسريا، وخاصة في مجال الإبداع، لأنه بالكثير من المرونة بين الخطاب المرغوب فيه، والذي توجهه بعض الأطر النظرية، والخطاب المنجز، الذي تتحكم فيه ممكنات الإنجاز، يمكن أن يوجد حد من التلقائية في تشكيل العوالم، وافتضاض بكارة الأشياء، والبدء من الدهشة التي تكتشف اللحظةَ والعالمَ وكأنه لم يوجد من قبل.

التحديث الروائي وهو ينتج خطابا أدبيا جديدا، لا يمكنه أن يكون إلا تجريبا. التحديث هو دوما تجريب لممكنات التحديث.

ينظر البعض إلى مفاهيم أدبية جديدة، بدأت تتأسس في حقلنا الثقافي والإبداعي، باستخفاف كبير، منها ما يتعلق بالتحديث والتجريب، وربما،

معتمدين في نظرتهم القدحية للتحديث والتجريب على نماذج أدبية سيئة، يمكن وصفها بالفجاجة والتفكك والسطحية، أو معتمدين على أعمال أخرى لم تسعفهم طاقتهم الثقافية وحساسيتهم الجمالية في اكتشاف جمالياتها الجديدة، وأبنيتها المُرْبِكَةِ للقراءة التي تعودت على طولية الخط السردي وتصاعد الأحداث ووحدتي الزمان والمكان. وبغض النظر عن هذه النظرة المحافظة، التي تستخف بالتجريب وتعتبره مهاترة واستخفافا بالقيم الأدبية الراسخة، فالتجريب في الأدب، طاقة إبداعية خلاقة، تبني الأشكال الجديدة، وتبني العوالم بما يعيد صياغة وجودها في الواقع.

المبحث الأول

التمويه والتشظية

بحث في انفجارية الشكل الروائي.

قراءة لأعمال روائية لأحمد المديني:

- الرواية ذات الصوت الواحد في "زمن بين الولادة والحلم".
- التخييل الرحلي والتخييل التاريخي في "مدينة براقش".
- الكتابة بالهذيان في "وردة للوقت المغربي".
- التفاعل التراثي في "الجنازة".

على سبيل التقديم

لا يمكن تصور معنى الرواية، ومعنى الروائي، في تجربة أحمد المديني إلا من خلال مغامرة الكتابة وتحديث الأشكال. هو رهان الروائي على هذه المغامرة، وإنجازاته النصية تراهن فيما حققته من تراكم على هذه المغامرة نفسه.

في سياق وجود تجربة هذا الروائي مع روائيين مغاربة آخرين، اشتقوا لكتاباتهم نفس الطريق الذي يفتح أفقا لكتابة روائية منفتحة على تجدد العوالم وتجدد الأشكال، سوف نجد أن الرواية المغربية الجديدة، المغامرة بتجديدها للموضوعات والأشكال، لم تصل ذروتها بعد، ولم تحقق لها قواعد تنهض على القواعد، أو تقعيدات ترسي من سماتها في الكتابة والتجريب ما يسمح للباحث بأن يغامر بوضع قواعد أو تقعيدات لها، تجعلها ذات خصوصية في التشكيل السردي والبناء العمراني والتعامل مع الفضاء ومع لغة الكتابة ومع مستويات التخييل.

تفتح الرواية المغربية الجديدة أفقا لها في التَّكَوُّنِ والتَّحَوُّل، وهو الأفق الذي يظل مفتوحا على أعمال روائية أخرى، للروائي نفسه، أو لروائيين آخرين، تَرْهَصُ تجاربهم وأعمالهم بمدى لا نهائي لما يعني الكتابة كمغامرة، وكتجريب، وكأفق تحديثي للكتابة الروائية.

في هذا المنحى، فالروائي المجدد، الحداثي، ليس من شأنه أن يقلد التقنيات السردية التي سبق له هو نفسه وأن ابتدعها، لأن كل نص روائي جديد، هو مغامرة جديدة في اكتشاف مجاهيل عالم يحتمل أن يكون عالما روائيا، بكل الاحتمالات التي ينفتح عليها عالم رواية لا توجد جاهزة من خلال محكيها وتفاصيلها، بل توجد من اللغة والتخييل.

مع ذلك، يمكن القول بوجود سمات جنينية لتحديث الكتابة الروائية في المغرب، ومن ضمنها ما كتبه الروائي أحمد المديني. هذه السمات لا يمكن تقصي

مظاهر وجودها إلا من خلال تشكلات النصوص الروائية، وعبر قراءة واصفة وكاشفة لمكونات وتشكلات هذه النصوص والبحث في طرائق بنائها للأشكال وتصويغها لخطابها الروائي وكتابتها للغة والتخييل. هي سمات دينامية لم تحقق بعد مداها التجريبي والتحديثي، بل إنها تخص نصا بعينه، وتتشكل من مجموع نصوص الكاتب، كما يمكن أن توجد لها تمظهرات في نصوص روائيين مغاربة آخرين، بطريقة أو بأخرى، وحيث تتعدد مستويات التعامل مع الواقع، وبنائه عبر اللغة والتخييل، وامتداد طبقاته وتجلياته إلى الهذيان، والحلم، والأسطرة، والفانتاسطيك، والسخرية، وتداخل الفضاءات والأمكنة على تنوعها، وتقاطع الأزمنة في زمن روائي واحد، وتوظيف النصوص الخارجية والأحداث السياسية باعتبارها ذاكرة للشخصيات، وردم الهوة بين ذوات الشخصيات وبين موضوعات هذه الذوات، وعلامات أخرى غير هذه، تُرَسِّخُ وجود كتابة روائية مغربية جديدة، دون أن تغلق مدارها في التجديد والتجريب.

ما يسمى رواية مغربية جديدة هو كتابة تحفل بالكتابة، وبتنظيم مواد المحكي وصهرها في بناء أو أبنية روائية تقوم على ملء الفراغ، وعلى تشظية وجود الكائن، وإضفاء المعاني الجديدة على الفضاءات والأمكنة، التي لا توجد في معانيها الأصلية، واستقدام الأشخاص التاريخيين المعروفين إلى تجاور حميم مع الشخصيات الروائية، وعقد للروابط بين أولائك الأشخاص الذين يصبحون شخصيات وبين شخصيات الرواية؛ فالرواية الجديدة في المغرب، لا تنهض على تكسير منطق السرد الروائي التقليدي وحسب، بل إنها تبني عوالم متعددة المعاني، من خلال الإختراق، والتذويت، والتشظية، واللغة المستعصية التي يُطَوِّعُهَا فعل الكتابة بما يمكن من درجات التطويع.

من خلال ذلك وغيره يبدو أن لا نموذج للكتابة الروائية المغربية الجديدة،

وحيث لا يوجد نموذجها إلا في رفضها للنموذج، كما الحداثة لا نموذج لها، لأنها بحث عن نموذج لا يوجد، لأنها تقع في اللحظة التي تصبح فيها الكتابة ذات وجود انفجاري، يتحرر فيه الكاتب كما تتحرر هي الأخرى من الجاهز ومن سطوح الأشياء ومن الوقائع التي لا تذهب نحو حد التوقعات الممكن والمحتمل.

يحقق الروائي أحمد المديني حضوره الأدبي في معنى هذا التَّشَكُّلِ لكتابة روائية مغربية جديدة، لا يمكن أن تقارن بالرواية الجديدة في فرنسا، نظرا لاختلاف السياقات الثقافية، ويمكن أن تقارن بروايات عربية جديدة، على فارق طرائق الإنجاز النصي، وفرادة الأعمال، وخصوصية طابعها الروائي وتوظيفها للتقنيات الروائية وتنويعها للعوالم. لكن المشترك بينها، كروايات عربية جديدة، هو هاجس تحديث الكتابة السردية، بما هو قلق واقع وقلق كتابة عن الواقع، ومن ثمة تصبح الكتابة الروائية بحثا عن صوغ ممكن للعوالم، وتفجيرا للواقع بالدفع به في اتجاه فوق الواقع، كاستدعاء عوالم الحلم، والأسطرة، والسخرية، ومستويات أخرى من إعادة بناء الواقع وتحييله.

قد تبدو هذه المناحي في الكتابة الروائية مشتركة بين روائيين مغاربة وعرب، لكن ما يحقق للروائي فرادته وتميزه في طرائق الإنجاز النص، والكتابة التي تضفي على العمل الروائي خصوصيته وفرادته، والتنويع في إستراتيجية الاشتغال، بما يعني التجاوز والتخطي، والمغامرة التي لا حدود في خلق العوالم، وهو ما اشتغل عليه الروائي أحمد المديني من خلال أحد عشر رواية أصدرها لحد الآن، بدءا من روايته الأولى: "زمن بين الولادة والحلم"، التي أصدرتها سنة ١٩٧٦، ومرورا برواياته الأخرى: "وردة للوقت المغربي" (١٩٨٣)، "الجنازة" (١٩٨٧)، "حكاية وهم".

حتى آخر عمل يصدر له، وهو "رجال ظهر المهراز"، تعبر القراءة مسافة

فاتنة كما الكتابة مفتونة بالتنويع في الأشكال وطرائق بناء العوالم. فتنة القراءة في متابعة تلك المسافة السرية التي تتماثل من رواية لأخرى، لا تعفيها من البحث متاهات تلك المسافة، ومسالكها، وتناسلاتها التي هي تناسل نص من نص، رواية من رواية، عالم من عالم، بما يعنيه ذلك التناسل من خرق لنص أصبح منشورا ومقروءا بنص آخر يصبح هو الآخر منشورا ومقروءا. هكذا، يكون الروائي قد دشن تجربته الروائية بنص مغامر، عصي على القراءة السهلة، صادم للقارئ الذي يستجير بالوضوح طالبا الأمان من الوقوع في مطبات نص مركب، قائم على اللغة التي من خلالها يتشكل. بعد "زمن بين الولادة والحلم"، جاءت "وردة للوقت المغربي"، ثم "الجنازة"، و"حكاية وَهْم"، و"طريق السحاب"، و"مدينة براقش"، و"العجب العجاب"، و"الهباء المنثور"، و"فاس لو عادت إليه"، وأخيرا، وليس آخرا، "رجال ظهر المهراز". ليست ثمة من تراتبية بين هذه الأعمال الأحد عشر، سوى تراتبية زمن النشر، فهي أعمال لا تترتب في ترتيب معين، كيفما كان هذا الترتيب، وكأنها نويات تنشطر عن نواة كبرى غير مجسمة ولا مجسدة، لا مرئية، لأنها تلك الخيوط اللامرئية التي تتكون منها النسيج النصي.

ثمة كم روائي لا يعني الكم في حد ذاته، وعلى أهميته بالنسبة للروائي فهو يعني تحولات نوعية في طرائق الكتابة وتشكيل السرد وخلق العوالم وبناء الأشكال، وهو الأمر الذي لا يتحقق إلا من خلال الكم، كوسيلة يتحلى بها مسار الكتابة لصنع تجربة لها خصوصيتها في تنويعات الخطاب وتَمَلُّكِ العالم عبر التخييل والانتقال من تَشَكُّلاَتِ النص المفرد إلى تشكلات جمهرة من النصوص، لها رَحِمُهَا الذي تَتَلَّقَتْ منه، وهو رحم الكتابة، ولها عبر مسار الكتابة نفسه ما يُحِيلُ على اتساع العالم الروائي، وخصوصية ما يَتَكَوَّنُ منه من نصوص، كما لها ما يحتمل أن يُشَكِّلَ نسيجا داخليا بين جمهرة تلك النصوص، أي ما يجعل منها

شبكة دلالية وجمالية على تنوع خيوطها وغَزْلِ الكاتب للخيوط التي يصنع منها النسيج، فالنسيج يظل، في حالة جمهرة تلك النصوص، التي لا أحب أن أسميها أعمالا كاملة للكاتب، هو ما يحيل على بؤرة كبرى، أو رَحِمٍ أُمّ، أو قذفة أولى، منها تَخَلَّقَتْ تِلْكَ النصوص.

يحيل هذا الوضع الكتابي على وضع قرائي. فمادام وضع الكتابة السردية على هذا النحو، مفترضا، فالقراءة ليست لها منطلقاتها النظرية وحسب، بل لها افتراضاتها أيضا، وهنا لا يمكن النظر إلا مدى التعالق الحميم، بين عالم الكاتب وعالم القارئ، وهذا التعالق هو ما ينتج قراءة/ كتابة، في أقصى درجات تبادل الانتاجية بينهما. بمعنى أن القراءة التي تعنى بالبحث عن كتابة هي الأخرى بحث، أو هي اشتغال واع على الكتابة نفسها، فإنها لا تتوجه إلا نحو الكشف عن الأنظمة المتحكمة في مسار كتابة الروائي، من حيث توصيف النصوص التي تشكل جمهرة نصوصه، والبحث في متغيراتها، أي فيما يجعل منها تناميا لتجربة لها مسارها عبر النصوص، من رواية لأخرى، ومن تَشَكُّلٍ نَصِّيٍ لأخر، وهو ما يجعل منها أيضا، مغامرة للكتابة، في امتدادها تتجه نحو دينامية لتحول داخلي وخارجي. هو تحو داخلي من حيث بناء أشكال جديدة للتعبير عن الموضوع، وهو تحول خارجي من حيث استقبال تجربة الكتابة لموضوعات جديدة أو متجددة، بِتَجَدُّدِ ما يعيشع الروائي كما يعيشه الناس من حوله من أحداث ووقائع وتوقعات، وفي هذا التشاكل ما يؤدي بتجربة الروائي إلى أن تحقق لها مسارا، ممهورا بالتنويع والتحولات. التنويع يعني أن نصا لنفس الروائي لا يشبه نصا سابقا عليه في النشر، وهو يعني أبعد من ذلك، من حيث اقتراب العوالم الروائية من تجارب مضنية ، لأنها تستمد موادها الواقعية من الواقع، ولأنها تحول الوقائع إلى تخييل، بمعنى آخر، إنها تستوحي الواقع ولكنها تحوله إلى تخييل واقعي

أو إلى تخييل فوق الواقع، ومن جهة أخرى فهي لا تَكُفّ، ومع كل نص روائي جديد، عن استلهام جانب من جوانب الذات المجتمعية، بمنسيها ومتذكرها، برمادها الذي تُبْعَثُ منه، سواء أكانت هذه الذات تحيل على حضور حقيقي، أي أن تلك الذوات معروفة لدى القارئ ، بمرجعيته التي ليست بالضرورة، هي التي تقدمها الكتابة الروائية به، لأنه يصبح شخصية في الكتابة. وسواء أيضا، أكانت هذه الذات مُشْتَقَّةً من اشتقاق الكتابة، التخييلي، أو من اشتقاق توليفي يَتَحَكَّمُ في نسيج الكتابة بين "الشخص" الذي يصبح شخصية، وبين الشخصية التي تبقى شخصية.

ليست هذه الوضعية، بعيدة عن مسار تجربة الروائي أحمد المديني، الذي احتفت كثير من رواياته بأشخاص حقيقيين، أو يحتمل أن يكونوا حقيقيين، تحولوا في الكتابة إلى شخصيات روائية متخيلة، وهو نفسه فعل نفي الفعل باسمه الشخصي، في روايته "وردة للوقت المغربي" وأعني: "أحمد المديني" الذي تحول إلى شخصية ورقية لا تحيل بالضرورة على اسم المؤلف. أما روايته "الجنازة" فلا يمكن أن تُقرأَ إلا كمغامرة أخرى، في اتجاه نص ينشأ من "موت الأب"، لا من "قتل الأب"، كمعارضة جديدة لمفهوم قتل الأب، الذي تعود الأدباء تحت مغناطيس التحليل النفسي أن يقتلوه حيا أو ميتا. ف"الجنازة"، هي تخييل روائي يخرق جنس الرواية المعروف بكتابة خارقة للجنس، تصنع تَجَنُّسَهَا في الجنس الروائي من مراوحات ممكنة لمعنى السرد الروائي، بما هو خرق لقواعد جاهزة تعني قوالب الكتابة، وبما هو تجريب للبحث عن صيغ لا عن قوالب. بذلك تبحث الرواية عن روائيتها، أي عما يجعل منها جنسا أدبيا يظل في بحث عن التَّ َجَنُّس، وبمعنى آخر، فإن تقاليد السرد الموجودة في الحكايات الشعبية، وألف ليلة وليلة وليلة على الخصوص، هي تقاليد يمكن أن تُسْتَحْدَثَ وأن تُوَلَّدَ في تصنيعات

للتسريد، لا للسرد، والمفارقة بينهما واضحة في خلق السرد من لحظات المحكي ومرتجلاته، وفي تبئيس السرد بما هو سعي نحو الحكاية التي تجتذب الجمهور.

عندما نعود إلى أعمال الروائي أحمد المديني، فسوف نجد أن هناك تسريدا لا سردا، أي أن فيما تصنعه روايات هذا الكاتب خصيصة حداثية، مستفيدة من تراث التسريد لا السرد، وهي التي تتميز بتكسير منطق الحكاية، وبناء هذا المنطق على تكسير آخر. ولكي يتضح القول، فالسرد ليس سوى لعبة تمارسها صنعة الروائي، أي أنه، ضرب من اللعب السردي، مرتبط بماهية اللعب الأدبي، ومتصل بمعنى المتاهة، باعتبارها هي الأخرى متاهة سردية تعبث بالأحداث والتفاصيل لتبنيها على شكل متاهة. وهي متاهة كتابة تؤدي إلى متاهة قراءة.

في هذا المتاه، تتجلى لنا طبيعتان: واحدة للكتابة وأخرى للقراءة. فكيف هي متاهات النصوص الروائية الأحد عشر، التي نشرها الروائي لحد الآن، بدءا من روايته التأسيسية، الجنينية، "زمن بين الولادة والحلم" وإلى آخر إصدار روائي له، وهو "رجال ظهر المهراز"؟

من غير الممكن أن نفكر في غير متاه كتابة ومتاه قراءة، لأننا نوجد شبكة من النصوص الروائية، التي ترسم مسالك وعرة لمسالكها في الصنعة والتصنيع الروائيين، سواء على مستوى الانشغال بالواقع وتذويته وتشظيته أو على مستوى الانشغال بلغة الكتابة ومتخيلها وتصويغها لعالمها.

لعل الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فالروائي لم يكتب رواية واحدة أو روايتين أو ثلاث روايات، كما هو شأن بعض الروائيين المغاربة، الذين اشتهروا بعمل واحد أو بعملين، أو كتبوا أكثر من ذلك العدد من الروايات فلم يشتهروا بها، بل إن تنوع متنه الروائي، وضربه في مستويات التجريب، واختراقه لمستحيلات الكتابة برواية بعد أخرى، في إطار من الاشتغال الدؤوب على بناء

الأشكال وتنويع المواد الحكائية والمضامين، كل ذلك، هو ما يجعل من الروائي علامة أساسية في السرد المغربي، مفارقة لعلامات أخرى هي التي تحضر مع إِماء روائيين آخرين، أغنوا بدورهم المشهد الروائي الجديد في المغرب.

نفكر في الكيفية التي تستحضر بها رواية من روايات أحمد المديني طبيعة تحاورها مع باقي أعماله الأخرى، وحيث تتنوع التيمات ومستويات الصياغة، والأبنية، وضروب التخييل، ومع ذلك فإن هناك ما يوحي بوجود بنية مركزية مهيمنة في أعمال الكاتب، تتمظهر بعدة تمظهرات وإنجازات نصية وتتقاطع من" الجنازة " إلى" طريق السحاب" إلى" حكاية وهم" إلى" مدينة براقش ". إن هذا التفكير، هو ما يضعنا أمام سؤال يروم الكشف عن استراتيجية الاشتغال في الأعمال المشار إليها، وأعمال أخرى لاحقة عليها. بمعنى آخر، هل تتواءم روايات الكاتب في نسيج روائي داخلي عام، مشترك بين أعماله كلها، بالرغم من وجود السمات الفارقة التي تجعل من كل رواية من روايات الكاتب رواية تزخر بخصائصها الموضوعية والفنية والجمالية؟

ربما كان هذا التصور، يؤدي إلى سؤال آخر، يتعلق بتحديث الكتابة السردية، والروائية خاصة، في أعمال الكاتب، وخصائص هذا التحديث، وطرائقه في بناء الأشكال والتجديد في الموضوعات والمضامين، أعني، الخواص النصية التي تفارق بين أعماله من جهة، وبين أعمال روائية أخرى كتبها روائيون مغاربة آخرون، بنفس هاجس التحديث في الكتابة السردية، وبنفس الأفق الممكن لكتابة روائية انفجارية، تجمع كل الأزمنة في زمن واحد، وتستقطب الأمكنة في فضاءات نصية منفتحة، وتمزج بين الواقعي والعجائبي، وبين الحلمي والتاريخي، واستحضار الأشخاص الحقيقيين وهم يتحولون إلى شخصيات روائية تتفاعل مع شخصيات الرواية الورقية وتشاركها الفعل السردي، فضلا عن وعيها بذاتها وهي

تصوغ مقومات وجودها وتبني العلاقات والتفاصيل من قلق مضاعف هو قلق المعيش والذاكرة بخصوبتها وانفجاريتها والمكان بأبهائه وخرائبه واللغة بإيحائاتها وعلاماتها ورموزها، وقلق أسئلة الكتابة الروائية التي تتسرب إلى النص الروائي بطريقة أو بأخرى، موجهة مسارات السرد التي ترفض الخطية ولا تسير إلا في مجاريها التي تحفها لها الكتابة.

في كتابات أحمد المديني ما يعني التذويت، والتشظية، والسرد الإخباري، وشاعرية اللغة، والحلم باعتباره سلطة أدبية بها تتم مقاومة سطحية الواقع وقشريته وبحولاته وزئبقيته، كما في هذه الكتابات، توسيع للمكان الروائي، باعتباره معنى ودلالة، لا باعتباره خشبة لمسرح تدور فيها الأحداث، وبذلك تحضر الشاوية وبرشيد وغفساي والدار البيضاء، وفاس بمعنى الحضور الذي يعني جرح المكان وتجريحه من خلال الكتابة التي تحمل عنفها وعنفوانها.

من تجريد الواقع إلى محاولة تملك الواقع، روائيا، تتعامل روايات الكاتب مع اللحظة أو اللحظات التاريخية العالقة بذاكرة جمعية وفردية تعاملا أدبيا قائما على التخييل، أما الأصوات السردية فهي كائنات مملكة الكتابة الروائية، فيها تتحرر ذاهبة نحو عالمها الخاص، ومعاناتها الخاصة، ووقائعها وتوقعاتها، وأوهامها وأحلامها. وأما لغة الكتابة، فهي وعي شقي بالعالم الذي تعبر عنه اللغة، فتارة هي للتوصيف والإخبار، وتارة أخرى هي لاحتفائها بلعبها الخاص، الذي لا يأبه بالعلاقة بين الدال والمدلول.

هكذا إذن، يمكن أن نتحدث عن كتابة روائية انفجارية، تبني وجودها من تعدد مكوناته وتنويع فضاءاته وتلوين معانيه ودلالاته. الكتابة الانفجارية لدي أحمد المديني، وبما يخصها، وعلى سبيل المثال، فهي انفجار نصي، مثخن بجراح الكتابة، ومثقل بذاكرة لنصوص أخرى لها سَمْتٌ تراثي، موروث، كما الحال في

روايته "الجنازة" التي شكلت من البنيات التراثية تعالقا نصيا مع محكي تجربة الموت والفقدان، أو مع "مدينة براقش" التي استغلت تقنية المحكي الرحلي، أو مع "وردة للوقت المغربي، التي وظفت الهذيان كقيمة تعبيرية جمالية، وناهيك عن الخواص الجمالية والدلالية لباقي الأعمال التي تشكل في جمهرتها متنا روائيا مدينيا، لها في إطار تلك الخواص، ما يمنحها الفرادة والتميز ومغامرة اقتحام البياض، فعالم الرواية، يبدأ حتما من البياض، وهو ينتهي إلى بياض آخر، لا يمكن اقتحامه إلا بكتابة رواية أخرى.

ينبني مشروع هذه القراءة، على الوقوف عند ثلاث روايات، هي كما أسلفت، " مدينة براقش"، "وردة للوقت المغربي"، "الجنازة"، والهدف من تحليل هذه الروايات الثلاث، ليس هو اختزال تجربة الروائي في نماذج من أعماله، بل هو الكشف عن تنويعات دالة في تجربته، تتباين استراتيجياتها في الاشتغال على بناء الأشكال، وتتعدد طرائقها في التسريد، والتشكيل اللغوي، وتنويع مواد المحكي، وكل ما يجعل من النص الروائي أقنوما في حد ذاته، يتجاور مع أقانيم أخرى، أي مع نصوص روائية أخرى، مما يجعل القراءة أمام تنويعات تشكيلية للشخصيات والأزمنة والأمكنة والفضاءات.

١ - زمن بين الولادة والحلم

الرواية ذات الصوت الواحد

يحدث أن تتشكل التجربة الروائية في صيغة تخيلية تبني ذاتها من تركيب العناصر والوحدات الأكثر ارتباطا بالفضاء العام، وما يطبعه من سمات واقعية تأخذ بعد المباشر اليومية، وان كانت هذه السمات، تذوب وتتفاعل مع مجموع الرؤى و الاشراقات التي يلتهب بها الخيال الإبداعي، فهي لا تجعل من نفسها

عملية بريئة، بل هي إطار هيكلي يهدف إلى استعمال الناحية المعرفية والخبرات والممارسات، ضمن توجيه معين منه تنطلق رؤية النص وآفاقه إلى احتضان الالتزام الحقيقي الذي لا يتجاوز الناحية الشكلية، ولا يقفز على التعامل مع الكتابة على أساس أنها عملية تركيبية وليست مجرد انعكاس سطحي للأحداث، بالقدر الذي توظف الذات طاقتها النفسية، وتستمر من الذات طاقتها الغنائية قريبا أو بعيدا من التهويل الرومانسي، خدمة لا غناء الشحنة الروائية وإخصابها بالروافد المغذية للعوالم المشيدة.

إن ما تتقصده تجربة الكتابة الروائية في« زمن بين الولادة والحلم» (دار النشر المغربية– ماي ٧٦–١٤٢ص) هو إعادة الصياغة والتقييم لكافة الرؤى الاستبطانية التي تستمد قوتها من الفكر، دون تجسيد انعكاساتها السلوكية والذهنية على الحياة الفرد داخل القوى الاجتماعية؛ ظلال تلك الانعكاسات تأتي من خلال الالتقاط الانتقائي المستهدف لما تركز عليه تلك الرؤى الباطنية وتحشن منه طاقتها التدميرية المقاتلة، ضمن شروط يكاد لا يفصح عنها النص، رغم ملامح يبدوا مقصودا. هل هي عملية واعية تأخذ بعد التخليل المنهجي؟ إن اللغة عند المديني تتسرب عبر دروب موحشة تعطيها طابع التقريب، وتنتقل بها من عنصر التحديد المنطقي المسبق، إلى مجازات قاحلة تكاد تؤدي إلى التيه بما أخذت الرواية على عاتقها أن تفحصه من أنواع القهر السياسي وانقسام الحاضر عن الماضي وغربة الفرد (البطل الروائي– ضمير المتكلم) وسط قضاء الرواية المصطنع، الذي هو معادل القضاء الواقعي الحقيقي الزخم، بداء من (اللحظة القاهرة) التي لم يتحدد لها موقع في خريطة الزمن المادي، إلا بالإشارات الكاشفة التي تقرر أوضاع هذا القضاء الواقعي، والتي يسلطها الكاتب من حين لآخر على الشكل نبرات تشنجية هادرة بالشكوى والرفض، تصرخ في نقطة التمركز بين

المعطيات والاختيارات، وتقف بين قطبيها متشنجة صارخة باستمرار، متعلقة بأهداب الأمل في انتزاع ملكية الحاضر والمستقبل مت لآخر وتجاوز الماضي:(يا مصاص دمي، يا من جرعتني سهاد ليال مغدورة، اللحظة لي والأمس في ذاكرة النسيان، العدلي لأبنائي الأطفال ...ص ٧–٨)، معروف لماذا يلتجئ المديني إلى تجزئة الزمن الثلاثي داخل اللحظة ويمتلك حق الاختيار، ومن هنا تبدأ الرواية في التحديد المرحلي للمسار الذي تسير فيه، وتبدأ منه رحلتها نحو الكشف والنبوءة، عندما يأتي الأمر بأن يصرخ العنف وتتقوض الأركان القائمة على الطغيان والمسخ: (هاتوا المقصلة يا ذوي السواعد الفولاذية وليصرخ العنف في كل مكان.ص٨)، غير أن مشروع الفعل يتحول في الرواية إلى فعل محقق، وكان ما يستبطنه الذهن يحدث في الحقيقة، وبذلك يتحول المديني بالوهم من مشروع ذهني إلى حقيقة مادية أكيدة، وبذلك يختصر مسافة التاريخ الحقيقي، ويدخل في كتابة التاريخ الذي يتبناه ويختاره بقوة والحاح، لينتقل بالمستقبل إلى الماضي، وبالحلم إلى الإنجاز ثم تحقيقه، ورغم ذلك يبقى عامل العنف أساسيا في التغيير الجدلي: (سقط رأس الدجال، الرأس مدور مكور منخور، لم تعد الأغماد صدئة، السيف بتار... والرصاص يبلغ كل المسامع والأصداء في كل مكان، انفجار المفرقعات في كل مكان ولتطلق المدافع بما لديها من ذخيرة.(ص٩).

إذا كان المديني يريد لروايته أن تبتدئ من مرحلة الوصول إلى البديل الفعلي، فلماذا يعوم هذا البديل على مدى الرواية، في تجذيره وتأسيسه من خلال العلاقات الزمنية المتدخلة: الماضي الذي يشكل صخرة سيزيفية وامتداد خيبة المحاولة منه إلى الحاضر الذي يجب أن يبقى مقاوما؛ ومن خلال الحالات الذاتية التي تبدو هامشية بقدر ما تساهم في صنعها حالات أخرى أعمق وأشمل؟

إن رمزية الجد كممثل لتركة العرب من الإرث التاريخي لا تستطيع أن تلخص

أبعاد الأزمة في حدود الحاضر، فرغم أن شبحية الجد المرعبة، وتمثله كأداة قمعية توكل لنفسها سطوة الأعراف والتقاليد البالية الموروثة: القناعة، الفكر الخرافي الغيبي... فإن « الجد» كنمط اجتماعي لا يستطيع أن يوحي بالدور الرمزي الذي تسنده إليه الرواية، فلا أثر للمقاومة ولا أحد لم يقدر على أن يحمل إلينا رأس ذلك الرجل حتى أصبح ذلك وهما ضاربا في الخيال الجامع، وهكذا يظل حتى بالنسبة للرواية، هاجسا مقلقا يفرح بسطوته ونفوذه، إلا أن النص الروائي، يتمسك بإذابة التخيلي العام، ولا يقوم بتعميق تشخيصي لا ستنتاجات التحليل العلمي المنهجي في الربط بين أثقال الماضي وانتكاسات الحاضر، كما أن الجاني الذاتي في الرواية، لا يشكل سوى القشرة الخارجية للمناخات التي تتحرك داخلها وإن كانت تحاول بين الأفكار ترصدها وبين الحالات المشروطة بالطابع الإنساني العام، تقع في حبال لغته التدميرية التي تعمد إلى التفكيك والفصل بين العلاقات اللغوية أكثر مما تجتهد في البعد التركيبي: (هذه حبيبتي تلامح..تدنو..توجد..ترسو بها سفن الوله.. والعالم زجاج والرح زجاج.. حبيبتي أتت لتوهلكم أتت، وتستخرج قذارة وبلادة أمخاضكم.(ص٧٢).

حتى عندما تأتي نبوءة المديني بالحبيبة، فهاته النبوءة لا تتجول إلى الحقيقة بل تظلم حلما غنائيا لأنه لا يقدم لذلك بفرشه وصفية للتمخضات وأنواع الصراع والانتكاسات التي تكون المسبب النادي لمجيء «الحبيبة» بل أنه يلجأ في أحيان كثيرة إلى تذويب تلك «المسببات» في فضاء هامشي منطفئ لا يحفل بالتوهج والاشتعال إضافة إلى أن مسارب اللغة تغنيها وتحاولها إلى هلوسة غير نابضة لا تحبل بالحلم والتوقع: «سوء التغذية فكرية تناسلية» في العنق في الغصن في قشرة موز في غطاء تحت إيقاع يسري إلي يحدبني أهزه ينتفخ.ص١١٥).

يبدو أن الرواية ليست قابلة لهذا الانتقاء المقطعي، لأنها تشبيد لغوي

يتشرنق داخل حدوده القشرية، ويبسط ذاته على كل الفضاء الروائي العام، من هذا العنف اللغوي تدعي الرواية أنها تحقق التساكن والتواصل بين الأداة والموضوع، أي أنها تقف في معادل العنف الفكري والسياسي الذي تتبناه كفكرة وهدف، باعتبار أن الكتابة ينبغي أن تتجاوز مرحلة الرصد إلى مرحلة الاستشراف، وهكذا يجعل المديني من هذا العنف الإطار الهيكلي للبداية (البداية). وعبر قنطرته الدموية يتم العبور نحو الطموحات الحقيقية للفئات التي تعاني من القهر والاستغلال، بين البداية والطموح (الولادة والحلم)، تقف مسافات (الزمن) الرخوة المتفسخة التي تحبل بالمفاجأة والخوف والتوقع، موسومة بعلامات الإحباط المبيت من الخارج، يرتمي نحو دروب الانعتاق، إلى تلك المسافة يثير الزمن القاسي في الخط البياني الذي ترسمه الرواية بتجريد لغوي يفقده أهم سماته الموضوعية، ويعريه من عصب التماسك والتناسق المنطقي بين الأفكار والرؤى المعبر عنها داخل تبعثر لفظي شديد وتناثر عبر مساحة الكلمات يؤدي بها إلى انفصام العلاقات اللغوية، دون أن يطمح إلى إنشاء علاقات جديدة على انقاض الأخرى القديمة المتهدمة التي تتلاشى في الفضاء العام للنص، مادام الإطار الهيكلي الذي يختاره الكاتب للرواية إطارا لغويا يعلن من خلاله عن موقفه المضاد من اللغة البريئة، بواسطة الأسلوب الدائري المستعين بالضيغ الاستفزازية والتراكيب التراثية التي يعيد تركيبها وموطينها بشكل تدميري ساخر، قابل لأن يكون بذيئا في بعض الأحيان.

رغم أن الرواية « زمن بين الولادة والحلم »، تقيم حوارا هادئا من أجل تحقيق عملية التلاحم بين الأشكال الأدبية (الرواية– القصة القصيرة– القصيدة...) بغاية تحطيم الحدود العازلة وإذابة الفوارق الشكلية والخصائص النوعية بينها، فان التقطيع الذي تعرض له «النص» على شاكلة الفصول أو

المقاطع:

١) بعث الذاكرة المنسية.

٢) مقاطع ساخنة من ليالي الصقيع.

٣) كوجيتو حافي القدمين.

٤) أصوات في الهواء الخانق.

٥) الإنسان حيوان مهووس الذاكرة.

٦) الإنسان بين الجدران أو الموت بلا تعويض.

٧) نحن لما تكون فينا الحرج.

لا يستطيع أن يؤدي إلى تشيد بنية مضادة لهيكلية الرواية الرومانسية – الواقعية – الذاتية – التي ظهرت في العالم العربي إذ أن السؤال الذي يفرض نفسه على قارئ رواية المديني: ما هي حدود الانطلاق والانتهاء، مادمت لا أتصور أن الرواية تصنع لها طارا حدثيا، ولكن الفضاء العام المتخيل، يبدو منسوجا من ذاته متناسلا عنها أكثر من اللازم، ليس في التجربة توليد خاضع لشروط التخيل المنهجي، مادامت عملية الترابط بين الفضاء التخيلي وبين الفضاء التخيلي وبين الفضاء الواقعي تأتي على شاكلة تتضح فيها المعالم الترميمية، إذ أن اندفاعا لا واعيا يسوق الصيغة التعبيرية إلى الاضطراب والخلط والتعمية.

هكذا يظل نفس الفضاء ممتدا على ساحة الرواية، حتى يبدو أن التجريب الشكلي قد استنفذ أكثر من طاقته وتحول إلى ممارسة عادية تكرس قيمة جديدة أراد الكاتب أن يستبدل بها قيم الأدب التقليدي، رغم أن المديني يقر في مقدمة مجموعته القصصية "العنف في الدماغ" بأن لثورة على الأشكال القديمة لا تعني تكريس أشكال جديدة.

إن فساحة ما أسميه بالفضاء التخيلي في الرواية، يحول الكتابة عند المديني إلى تمرين طويل شاق متعب، لا يفتح آفاق الكشف والمغامرة، خصوصا وأن التجربة الروائية وقعت حبيسة في قفص اللغة التي يختارها بإصرار، والتي تؤدي إلى نوع من الرقابة والكونية في الشكل، مع طمس شديد للمعالم الفكرية والمضمونية التي استهدفها، ولعل هاته الخصوصيات، إنما تسجل من نفسها مرحلة في طريق التجريب والبحث، وجهدا صادقا في خلخلة كل ما هو موروث وتقليدي.

٢- التخييل الرحلي والتخييل التاريخي في"مدينة براقش"

مقدمات وأسئلة:

كيف تتجنس الرواية من خلال فعل الكتابة؟

ما معنى انبناء الرواية على بعض الأماكن والفضاءات؟

ما هو التاريخ الذي تحاوره الرواية، سواء أكان تاريخا مكتوبا بأقلام مؤرخين معروفين، أو تاريخا للوجدان والذاكرة والماضي المشترك، وكيف تحضر في الرواية أشكال محاورة هذا التاريخ؟

لماذا تتجاور المحكيات المستمدة من تفاصيل اليومي مع لحظات تخييلية ذات أبعاد أسطورية وفانطاستيكية؟ وكيف يتأسطر الواقع في الرواية؟

كيف يحضر الزمن الخاص للمحكي في الرواية، وهو يتسع لينفتح على الزمن التاريخي؟

هل هناك صلات حميمة وخفية في آن، بين تجارب الكاتب ومعيشه في الحياة وبين شخصيات الرواية وهي تحقق الفعل السردي؟

لماذا يلح بعض الروائيين على الكشف عن قواعد اللعبة السردية بوضع السارد في أوضاع تتأمل الكتابة وهي تنبني وتتشكل، أو بتقديمه لبعض الأفكار

والمواقف التي تجعل الكتابة نفسها موضوعا للنقد والتأمل والسخرية أحيانا؟

كل هذه الأسئلة وغيرها تعني بالذات "مدينة براقش" كما تعني روايات مغربية وعربية أخرى سواء لنفس الكاتب أو لروائيين آخرين، وهذه الحدود المشتركة بين الأعمال الروائية هي ما يسمح لنا بتأمل بعض التقاطعات النصية، وبعض التيمات، ولبعض المظاهر المشتركة بين الروائيين، وافتتانهم بالمكان وانشغالهم بالتأريخ الروائي وتشويشهم للواقع اليومي بالدفع به نحو أبعاد أسطورية وتشييدهم لوعي الأنا عبر أنوات نصية هي الشخصيات لحيل ذلك الوعي على المجتمع والتاريخ.

احتمالات النص الروائي:

في "مدينة براقش" يتحقق هذا الوعي بالأنا "ميلود"، حتى والسارد يحكي عنه بضمير الغائب أحيانا من طبيعة سيرية تبدأ من ولادة رمزية تحيل على كائن خارق للعادة ، والطفولة لتشرب علامات الفضاء وأخلاقياته ومسلكياته اليومية من خلال نسيج من العلاقات مع الأب، الأم، المرأة السوداء ذات اللباس الأخضر، الأتراب، الباشا، "أولاد احريز"، "برشيد" وعالم المجانين، وصولا إلى الشهادة على وقائع وأحداث تحيل على مرحلة من التاريخ الرمزي للدار البيضاء، وأعني بداية الستينات إلى منتصفها، كتاريخ يكتسب رمزيته وهو ينسحب على الوطن. وقبل شهادة "ميلود" عن هذه المرحلة نجد الرواية تبدأ أسرة من (أولاد احريز) من عاصمة الشاوية (برشيد إلى الدار البيضاء ، وهي رحلة عاشها (ميلود) في "مدينة براقش"، كما عاشها بطل رواية "جنوب الروح" لمحمد الأشعري من ريف المجاعة إلى زرهون، وهذا البعد الرحلي بما يرافقه من معايشة وذاكرة وانتقال على مستوى المعيش والوعي بالعالم يحيل على بعدين:

. اجتماعي وسياسي تترسخ فيه السمات الأخلاقية ل (أولاد احريز) ورفضهم

للضيم ومقاومة سطوة الباشا والهجرة احتجاجا على جبروته .

. رمزي يحيل على تحولات المكان والشهادة على تاريخيه وانحناءاته وشموخه ، ويمنح الرحلة بعدا استعاريا ما دامت تنتهي نحو الفقدان المتجسد في غياب ملتبس لبعض شخصيات الرواية.

وسوف تصبح الدار البيضاء في "مدينة براقش"مكانا يحتل دور البطولة في الرواية، فالشخصيات التي رحلت نحوها تفتح علاقتها على شخصيات أخرى عديدة ، وكل شخصيات الرواية يتنازعها قطبان متناقضان يقع الأول في "دائرة الجماعة المهدوية" التي تقاوم اغتصاب الاستقلال وتفتح ممارسات السلطة ، ويقع الثاني في دائرة الكوميسير المديوني كأداة قمعية تنجز فعل المطاردة وفعل التعذيب البوليسي، ومن ثم تذوب الشخصيات في هذين القطبين، ويتخذ ميلود موقعه في توزيع المنشورات السرية بعد أن حضر وهو غاف تجمعا ل "الجماعة المهدوية" حينما انعقد مؤتمرها، واسم الجماعة لأمر ما يحيلنا على الانتساب إلى المهدي، فهل هو المهدي بن بركة، وهل المطاردة في الرواية تعني شخصا حقيقيا كما كانت قد أحالت على ذلك محاكمات المرحلة ؟ وعلى سبيل التشخيص الذي تمنحه الرواية لوقائع عاشتها الدار البيضاء في نفس المرحلة، ومن خلال عقد فصول خاصة (هي فصول من التاريخ) لنشأة الدار البيضاء، (تاريخ تامسنا وقبيلة برغواطة) والإحالة على مراجع من مثل:(عبير الزهور في تاريخ الدار البيضاء، وما أضيف إليها من أخبار آنفا والشاوية عبر العصور، لمؤلفه هاشم المعروفي) وانتفاضة الشاوية سنة ١٩٠٧ للكاتب أحمد الزيادي وروضة الورد لسعيد الشيرازي، فكل هذه العناصر والمكونات تضع مدينة براقش أمام برقشة لمدينة مستعارة من الذاكرة ومن التاريخ والمعيش (لاحظ عنوان الرواية)، مدينة للاختفاء والتجلي وطقوس لعب السارد وامتلاء الشخصيات بصنع لحظات الصراع، وهي

مدينة المدن، كما أرادت لها الرواية وهي تبني رمزيتها على المشترك مع المدن أخرى، وكما المدن في مخيلات الشعراء والروائيين، تحضر بيضاء في مدينة براقش ممهورة بعشق خاص، لينتصب المكان أمام القراءة ملفوفا بغلالات من السر والسحر واليومي والتاريخي، وتكون "مدينة براقش" قد كتبت تأريخها الروائي لمرحلة عصبية من تاريخنا القريب، ربما لا تحتفظ الأجيال المتأخرة إلا باختزاله إلى مواقف سياسية وقد كان عنفوانا ومخاضا وقلقا و وخز في العين والقلب.

وبهذا الصدد، وتحت فعل القراءة الذي تحققه "مدينة براقش" نجد نوعا من الضرورة لتوسيع دائرة القراءة حيث تتبدى أعمال روائية أخرى لروائيين مغاربة وعرب نشتغل في حدود هذه الاستراتيجية وتتملك نفس القلق وتمارس نفس الرهان وتحف نفسها بخطر واع بذاته هو الاقتراب من اقتحام موضوعات ربما كانت مخصصة للمؤرخ والسوسيولوجي والباحث في الذوات المنسية إن لم أقل رجل السياسة المحنك بحسابات الوقت ورهانات البرنامج والمشروع السياسي، وهذا الاقتحام لا يتميز عبر خواص الرواية وتجنسها وتحدثها لغة التخييل فحسب، بل أيضا من خلال خرق جاهزية الأشياء والمقولات والأفكار الثوابت المصطنعة، وبناء البدهيات لتبني الرواية على تحريك التيمات في اتجاه البحث عن تلك الذوات المنسية وتحرير اللغة وانفجارية الذاكرة وقراءة كتابة الواقع لا كاستنساخ لمكوناته وإنما كوضع في الزمن والتاريخ والتراث ليأخذ أبعاد النقد والرفض والمواجهة بلغة التقابلات المجازية والتحويلات التمثيلية لمزية الأشياء وقابليتها للتصادي والتحاور والتماهي.

إن هذه السمة العامة، والتي تعني "مدينة براقش" كما تعني روايات مغربية غيرها، قد تتمظهر في مظهر جزئي هو إعادة كتابة التاريخ روائيا وصوغه في إطار النسيج النصي بعد إفراغه بأبعاده المرجعية من الوثوقية ومحاولة البحث عن

الحقيقة لتشويشه واستثمار مواده وسرده وأشخاصه الحقيقيين في اتجاه بلورة كتابة تعريضية ساخرة تحتفل بديناميتها قبل أن تحتفل بالإحالة على الحقيقة. ولعل الرواية لم تأخذ هذا المنحى من بين شواغلها، فلجأت إلى التعامل مع النصوص التاريخية بكثير من الوثوقية والتقبل الإيجابي في اتجاه الحقيقة، ولم تستغلها كمواد محفزة على الاستثمار التخييلي الذي كان بالإمكان أن يدمرها أو يسخر منها أو يتبنى منها موادا يعيد تأسيس محكيها ويعيد وصف ملامحها من جديد، كما فعلت ذلك روايات مغربية أخرى، لكن مدينة براقش تعوض هذا بشيء، آخر هو التعامل مع المخيال الشعبي بخصوص الدار البيضاء، مدينة، امرأة اسمها بيضاء، كانت تدير بيتا للدعارة، وهداها الفقيه فأعطته ما لم تعطه لأحد.

سؤال: هل يتعلق الأمر برغبة نرجسية أنانية في امتلاك المدينة/ المرأة، وبتحقيق نرجسية استعلائية تصعد حالة المرأة إلى مدينة، أو حالة المدينة إلى امرأة، وما معنى تأنيث المدينة وإضفاء صفات المرأة واقعا أو أسطورة عليها، وهل يتعلق الأمر برحم مشترك: المرأة/ المدينة/ الكتابة؟

مع أن الملاحظة على امتصاص التاريخ الخاص للمدينة (الدار البيضاء) في الرواية دون تخريبه وتشويه وإعادة بنائه وتخييله، تبقى ذات طبيعة تواجه فيها القراءة الكتابة، فإن تعدد مواد المحكي في الرواية، من مكتوب وشفوي ومتذكر واستيهامي وأسطوري وواقع مؤسطر، سوف تعيد إلى تأمل التركيب في مدينة براقش بدءا من تأمل العنوان وقراءته / كتابته بموحياته المتعددة، إلى اشتهاءات النص وشهوانيته المتوحشة في مقاربة عالم يحفل بالتعدد، عبر الذاكرة الفردية لـ" ميلود" والجمعية لكل الشخصيات الروائية وهي تحيل على ذاكرتنا كقراء، فالمفارقة تكمن في جعل التاريخي بنصوصه التي دخلت عالم الرواية يبقى مجرد خلفية لتأريخ الرواية للمكان: الدار البيضاء، كمكان للفقدان وغياب

الشخصيات غير المفسر، ومكان لأحداث تحيلنا على مرحلة تاريخية معينة فعلت فيها الشخصيات إن تلك النصوص التاريخية، لم توظف بما يجعلها تحقق نوعا من اللقاء مع الدلالات والمعاني التي بنتها تفاصيل المحكي.

ورغم هذه الملاحظة فـ"مدينة براقش" تصوغ انشغالها ببناء أشكال تعبيرية جديدة تكتسب مادتها من جدلية الواقع والحلم:

. الواقع مشخصا عبر تفاصيل حكائية وإحالات على أزمنة وفضاءات وشخصيات تاريخية معروفة.

. والحلم كتفجير وطاقة تدمر الواقع وتعيد بناءه وتشكيل ملامحه عبر اللغة والتخييل، وهي تجليات لتحقيق اشتغال المخيلة الروائية وتأسيس منحى خاص في البناء والدلالة عبر الاستذكار والتشخيص فالعلامات المكانية وإن كانت تحيل على مرحلة من التاريخ الوطني وعلى الذات الجماعية، فهي في ذات الآن تؤشر على قلق فردي ومساءلة غير بريئة للذات والتحولات والمواقع والاختيارات.

المكان في الرواية، وبقوة فعل الكتابة، يتحول إلى رشاقة وتزيين، وهو ليس مجرد استعادة تذكرية عبر حنين وذكرى مرحلة وإنما هو شحنة واخزة وطاقة تفجيرية تعيد ترتيب الأحداث والأشياء والمواقع عبر تشظيات الزمن ومراياه المكسورة، فالاستذكار يفجر الذاكرة النصية، وهي ذاكرة الشخصيات الروائية وذاكرة السارد، لتبدو علامات المكان وخرائطه شبكة من المعاني التي تدل عليها الأحداث، وهي تتراوح بين الواقعي والسحري والعجيب والأسطوري عبر طقوسية الكتابة ومتخيلها واستيهامات الشخصيات.

إذا كانت "برشيد" و"الدار البيضاء" تحضران في أكثر من عمل روائي لأحمد

المديني، فإن هيمنة هذا العنصر: المكون الفضائي في أعماله، تكتسي دلالة بالغة حيث يمتلك الفضاء وظائفه التفسيرية تارة، والترميزية تارة أخرى، التذكرية والتاريخية والفنطاستيكية في بعض المقاطع النصية، كاختراق لقداسة المكان وكشف عن سريته ورمزيته وسحره الأسطوري، يمحو مرجعيته المبتذلة وقشريته الظاهرة في اتجاه كتابته من الفراغ.

تتجه الرواية عبر شبكة أحداثها ومتخيلها إلى الشهادة على التاريخ الوطني الحديث، من خلال فترة بداية ومنتصف الستينات وعبر "الجماعة المهدوية" ونشاطها السياسي وما واجه نشاطها من قمع بواسطة قوات " الجنرال" ف"ميلود" يتلقى الدرس السياسي الأول في "برشيد" حيث يرحل مع أبيه " الفقيه" ورهط من أولاد حريز إلى الدار البيضاء تحت بطش الباشا واستغلاله واستفزازه مع نهاية الخمسينات وبداية الستينات كما تحيل على ذلك التعيينات الزمنية للرواية، وفي الدار البيضاء تحضر شخصيات فاعلة في الأحداث (كالفقيه والشيخ وأم ميلود والسي المحجوبي ومحامد البقال والزعيم الذي يحضر المؤتمر الأول للجمعية المهدوية، السي عبد الحق، عبد العزيز الضاوي، الكوميسير الميموني والحلاق الخ ...) وهذه الشخصيات ونحن نعينها إنما نسعى إلى تحديد وظائفها داخل مستوى السرد وديناميته وتقاطعه وامتداده، فالدار البيضاء تعرف زلزالا والاعتقالات والتحقيقات تطال كل من يعترض على نتائج الاستقلال واغتصاباته، والذاكرة الخصبة للفقيه والشيخ ترى الحاضر في الماضي وتقرأه في نسيج الزمن التاريخي، وميلود يشهد على تجربة الألم، فالفقدان هو ما يطال الشخصيات ليبقى مصيرها غامضا، إذ أن ميلود نفسه يختفي في نهاية الرواية اختفاء غامضا يريد السارد للقارئ الضمني أن يفسره كما يعلن هذا السارد تضامن القراء معه إذا ما لحقه اضطهاد، وفي زمن القوة البراقشية.

يتظافر هذا الخطاب مع خطاب آخر حول امرأة/ مدينة ومدينة واقع ومدينة/ حلم، مدينة للمعاناة اليومية والقهر السياسي، ومدينة لتفاصيل المكان السردية والحلمية والأسطورية، فالخرائط التي تحيل عليها الرواية، هي أسماء شوارع وساحات ومقاه وأضرحة، وكلها تحيلنا على المرجع: الدار البيضاء (درب بوشنتوف، الأحباس، درب الحاجب، شارع فكتور هوجو، عمارة السبعة عشرة طابقا، درب ابن جدية، باب الكبير، مقهى الاكسلسيور، سيدي بليوط، شارع السويس، ساحة السراغنة، درب الطلبة، قيسارية المنجرة وقيسارية الحفارين، لارميطاج، درب السلطان، زنقة بني مكيلد...) إلا أن هذه الطبوغرافية وهي تشكل مجالا للأحداث تجعل الفقيه يقول: "هذه هي الدار البيضاء، مدينة الغصب والغضب، أعرفها عن بعد وعن قرب وقد آن الأوان لأعرف مسامها، تربتها وسماءها، لأجوس في دروبها الظاهرة ومرابضها الخفية، لأختبر صحيحها من زائفها، وبياضها من طلائها". (الرواية ص ٦٧) وهكذا تتحول المدينة إلى عمق استراتيجي لأسئلة اختبارية لوجودها لا على مستوى الظاهر وإنما على مستوى المعنى الذي تكتسبه كمدينة وكأن بيضاء، امرأة أو مدينة أو هما معا هي براقش التي لم يعد أحد يعرف كيف صار حالها، وقد فضلت أن تخرج من سطح الواقع لتدخل عوالم السر وتغدو أسطورة هذا الزمان: " وكلما أظلم النهار وآووا إلى مضاجعهم سمعوا صوتا يغطي سماء الليل تارة بنبر جريح وأخرى بزمجرة ووعيد: أنا بيضاء سيدة المدينة ومولاها عشقي، أنا المدينة، وهي حي، نصف اله، نصف بشر، حضوره كلي وعشقي له سرمدي... أنا بيضاء ..." (الرواية ص ٧٤/٧٥)

يتجاور هذا الخطاب التسريدي مع احتفاء آخر بصوت المدينة وهي تترجح على الشخصيات ليصبح لها صوتها السردي الخاص:

" لغتي الهدم، وشريعتي أن أنتقم لكم منهم ومن نفسي، أنا مدينة بلا اسم وإن

سميتمونيها، وفي يوم ستهب جماعتي، يلتقي حولها القاصي والداني" (الرواية ص ١١٣)

هي إذن مدينة للنبوءة والمستقبل، ومدينة تخرج من بعدها الجغرافي إلى أن تحل في المدن عبر القاصي والداني وهي تحقق نبوءتها وستبدو لغة الهدم التي هي لغة المدينة في لحظة لقاء حميم من لغة أحمد المديني الذي يتحدث في كتابه "اللغة المغتصبة" كما جاء على ظهر غلاف مجموعته القصصية "سِفْر الإنشاء والتدمير".

بين البعد الجغرافي المشار إليه وبين هذا البعد الترميزي لصوت المدينة يتشكل فضاء "مدينة براقش" حافلا بالدهشة والمفاجآت، كما هو خلق مدينة من ذاكرة متشظية وخلق لغة واستيهامات مخيلة لتفاصيل المكان، ذاهبة به نحو أن يصبح عالما في الرواية لا عالما يضاهي الواقع، ويكفي أن أشير إلى السور الذي يظهر منه الشيخ وفي يده الكتاب كما أشير إلى الضريح الذي لجأ إليه الفقيه،في قلب المدينة حيث ينزاح فضاء الضريح وتتحقق ملاعبات تخييلية تستحضر بعض التجليات، وأشير ثالثا إلى ساحة العمارة التي تصبح مسرحا للخيالات والأوهام، فهذه الأماكن التفصيلية لفضاء مدينة براقش تفتقد بعدها الواقعي وتتبرقش بأزياء لها ألوان النار ومقامات الأحلام وسراديب النفس ومتاهاتها.

تستحضر الرواية في كثير من صفحاتها "الكِتاب" باعتباره طرسا، أداة للمعرفة وفك الطلاسم، وباعتباره سحرا وسرا من الأسرار، فالشيخ يقدم الكتاب للفقيه بعد ظهوره من بوابة انفتحت عليها الجدارية التي قطعت طريق السفر، وميلود يكتب كتابا يستقي جزءا من مادته من الحلاق المعلم عباس، والكتاب الأول هو ما يجعل الرواية تنفتح على المحكي التاريخي وخاصة منه ما يتعلق بتاريخ تامسنا وقبيلة برغواطة (الرواية ص ٥٧-٦١) أما الكتاب الثاني فهو غامض المعنى لأنه يستند إلى استرجاع بعض الذكريات، وخاصة الشهادة على الفقيه

وعلاقته بالجماعة المهدوية، وسنلاحظ أن نسيجا شبكيا من العلائق بين المكتوب في "الكتاب" والمكتوب في الرواية و بين المقروء فيهما معا، في إطار نوع من الخداع والاحتيال اللذين يحولان المكتوب إلى مقروء، ويخلقان بعض المحاورات بين النصوص الأخرى التي تعبره وتحضر فيه وإن كانت تنفصل عنه على مستوى المعنى أحيانا، وبهذا فالرواية تنتج خطابا حول المكتوب والمقروء (الكتابة والقراءة) عبر شخصياتها وكائناتها، مما يحيلنا على بعد آخر لمسألة قراءة الرواية من هذا الجانب وهي تستحضر قارئا ضمنيا مفترضا قد يتضاهى مع الشخصيات كما هو حال الفقيه وهو يقرأ الكتاب:

"قضيت الليالي أتفحصه، أقرأ معلومة وأتقرى مكنونه، ولا أكتم أني تحيرت في جمله الناقصة وعباراته المشطوبة، في صفحات كاملة فيه غير مسطورة وأخرى منه مبتورة، وكم أغرتني نفسي وكم عمرت بالأشجان والأوهام، أن أملأ البياض وأسد الناقص من الكلام، لولا خوفي أن يلحق فعلي بالكتاب ضررا فادحا لا ينفع معه إصلاح، وقلت لا شك أن في الحذف والمحو أسرارا هي وقف على واحد أحد بيده حلها وعقدها، فمن يكون؟" (الرواية ص ١٠٠-١٠١)

إن الفقيه هنا يعبر عن حالة القراءة وهو أمام نص مبطن حافل بالألغاز من جهة، وبالبياضات من جهة أخرى، وقد يكون هذا هو حال من يواجه "مدينة براقش" نفسها، باعتبار أن هذه السمات التي تسم الكتاب هي أيضا تسم الرواية، فمن يكون القارئ وما هي تاويلاته وقدرته على اكتشاف تضعيفات المواقف في الرواية، وهل بإمكانه أن يتأمل الحكاية، وهي تمحو المكتوب (الرواية ص ٤٧) وأن يمارس مكر القراءة كما مارست الكتابة مكرها "ما كل مكتوب مكتوب والمقروء، وهج في العيون تحته رماد الزمن" (الرواية ص ١١٢)

تذهب الرواية إذن نحو التفكير في نفسها وهي تبني مساراتها ومجاريها

السردية وتنسج أبنيتها الداخلية، وهي بذلك تلتقي مع أعمال روائية مغربية أخرى جعلت من بين مكوناتها هذا الشاغل، شاغل تأمل الكتابة في علاقتها بالقراءة، لنعود مرة أخرى إلى تأكيد فرضية انشغال الروائيين المغاربة بانشغالات مشتركة كالاهتمام الذي يدمر سكونية الواقع ويبني ديناميته، فالسارد في "مدينة براقش" ينتج خطابا حول نفسه وحول الحكاية تحت وعيه الحاد بقوانين اشتغاله وحضوره، وعبر الهدم والبناء والسخرية والتضعيف من قوة الأشياء والتعرية وتلك أنواع من تحير السارد وتحير الحكاية:

"الحكاية تنسج عبر حكاية والذكرى تغلغلها ذكرى أخرى ولا حل غير هذا السبيل " (الرواية ص ١٨)

"امرأة القفطان لم ترو لك القصة الصحيحة للحكاية، دائما يجد من يتدخل في الحكاية لغير أحداثها أو يحرف معناها، ومع ذلك فهي لا تضيع إذا لا بد أ ن يظهر يوما من يربط خيوطها ويعود إلى مصدرها" (الرواية ص ٣٤).

يكفي أن أحيل على الصفحات ١٧٦،١٥٦،١٥٥،٦٢،٤٧،٣٦، ليبتدى أن وعي مدينة براقش وهي تحاور ذاتها وترصص مقومات البناء وتسائل مسارات المحكي، وهو وعي خاص بالكتابة الروائية، قد يستنفد طاقته ويتحول إلى مجرد كتابة ليضع القراءة أمام فراغ الواقع وانحسار تعدديته ومحدوديته ومحدودية دلالته ولكنها مرحلة خاصة تشهدها الرواية المغربية سوف تفتح لها ولا شك أفقا جديدا للاغتناء بالواقع وإغنائه بالكتابة التفجيرية التي لا حدود لمعانيها ولا حصر لتيماتها ومتخيلها، فلا بأس أن نقرأ أعمال الرواية المغربية في هذه المرحلة من التحول من تكريس الواقع وتفجيره وهو تفجير سوف يكتسب أدواته ومقوماته وأساليب انبنائه مع وعي الروائيين بخطورة الدوران في حلقات مفرغة، هذا الواقع بمناجمه مواده البكر وانفتاحه على التخييل.

إن سؤال لغته الهدم، ولغة البناء، في محاولة القبض على عالم الرواية، لا يعنيان شيئا أكثر من استحضار تنويعات كتابية قائمة على التنويع في الدلالة والتنويع في الجماليات النصية، وهو أمر ما كان يمكن أن يتوفر لهذه الرواية، لولا مراياها المهشمة، المعدِّدة لمظاهر تشكل الخطاب، والمعددة لأشكال هذا الخطاب.

٣ - الكتابة بالهذيان في "وردة للوقت المغربي"

النسيج السردي في "وردة للوقت المغربي" يقوم على الهذيان الذي يحطم كل الوحدات الثلاث: الزمن، المكان، الحدث. يكتب النص هذيانه كانفجار، وهو يؤسس مفهومه الخاص للكتابة من خلال الكتابة نفسها، مفهوم على التشظية، ومنطق تكسير المنطق، سواء أكان دلاليا يتعلق بأبعاد الرواية أو بتشكلها وهي تنكتب. تشظية للشكل والمضمون معا، تسعى إلى تمرير خطاب ملتبس، لأنه خطاب مُشَكْلَن، تسكن معانيه في هاجسه الشكلي القلق، رغم إحالة العنوان في الرواية:

. الوردة.

. الوقت.

. المغرب.

زمكانية لها حركيتها ونسجها الخاص للعلاقة، وحيث الوردة: رمز الأمل والتفاؤل والحب، هي وردة لهذا الوقت بالذات، ولهذا المكان بالذات: المغرب. رغم الجراح التي يئن لها الزمان والمكان.

الرواية كما يعلن غلاف الكتاب، هي "رواية"، مع أن المكتوب لا يستجيب لماهية الروائية التقليدية، من حيث أنه لا يوسع من القاعدة الاجتماعية

للأحداث، ومن حيث أننا لا نستطيع أن نقوم بأي تلخيص لأحداث هذه الرواية. نقرأ هذيانات متفرقة للسارد قبل أن ندرك علاقتها الداخلية، ونكتشف لغة الرواية الخاصة قبل أن نصل إلى دلالتها ومعناها كرواية.

الرواية عن طريق كاتبها الضمني، وهو الأصوات الداخلية المتكلمة في النص، تقوم باستحضار قارئها الضمني. والخاصية المميزة لكل منهما هي أن الأول يستعمل ضمير المتكلم: أنا، والثاني يوجه إليه الخطاب عن طريق ضمير الجمع المخاطب: أنتم.

الفردي والجماعي في آن، وفي حالة تذاوتهما ليصبح الفردي جماعيا والجماعي فرديا، لا بصيغة الضمائر المتكلمة في النص وحسب، ولكن بما تحيل عليه الضمائر من شهوانية فردانية لا تجد وطرها إلا في الانتشار وسط الجمعي، بما هو ذاكرة، وتاريخ، ومشترك جمعي.

ثم إن الرواية تقرأ نفسها، أو هي تفكر في نفسها وهي تنكتب، وبصوت عال، يشغلها واقع الواقع كما يشغلها واقع الكتابة، ومن حيث هو واقع آخر يحضر ومن ورائه خلفيات الوعي بها كممكن للتعبير عن العالم، وكإشكال قائم بين الكتابة في الهامش وبين مؤسسات احتضان الكتابة:

"الخلاف الحاد بيننا لن ينتهي بطبع هذا الكتاب أو غيره، إذا المسألة لا تحد بنشر كلمات، أنا أعلم جيدا أنني لا أحفر حواجز، لا أقيمها ، الآن، في وجوههم. كما أعلم أني لا أثير الصواعق، فالخلاف ليس الكتابة وحدها ولا زاوية النظرة، ولا كل الحذلقات الفهمية، ولا الجماهير نفسها التي تستعمل كأجود صابون وأجود شفرة حلاقة (الرواية ص ٢٠/٢١)

إن هذا المقطع يعبر عن خلاف بين الكاتب الضمني والقارئ الضمني حول

مفهوم النص الأدبي عامة والروائي خاصة. ويتمحور هذا الخلاف حول النص الروائي الذي يتوجه إلى الجماهير، أو يعبر عنها، أو يقوم بتثويرها... وبين النص الذي لا يثير الصواعق، لأنه يعبر عن ذاته ككتابة، وفقط ككتابة. وهو اختلاف يقوم أساسا حول مفهوم الخطاب الروائي، هل هو المزايدة على الجماهير والمتاجرة باسمها برفع شعارات مضللة تدعي أنها ترفع لتعبر عن رغبتها في التغيير. أم هو التعبير عن موقع الشخصيات المتخيلة من الواقع والحلم والذاكرة بوسائط تفجيرية وهذيانية.

مع أن رواية أحمد المديني هذه تطرح إشكالية الكاتب الضمني الذي هو غير أحمد المديني، المكتوب اسمه على غلاف الكتاب. إنه هنا شخصية تخييلية متضمنة في الكتاب، أو كما تعلن الرواية، هو غير المؤلف: " رواية أحمد المديني (وهو غير المؤلف) (الرواية ص ٢١) ومن خلال هذه الصيغة يحضر مفهوم الروائية، بعد أن يحضر النص عبر خطاب سردي هذياني لا يسعى إلى تقديم الحدث أو التجربة التي توجد في مواجهتها إحدى الشخصيات – أو هي جميعا– بقدر ما يسعى إلى تفجير ذاكرة باللغة وبالكلمات. ومن هنا فلا شيء يحكى في "وردة للوقت المغربي"، ولا شيء يحدث، إذا كنا ننوي قراءة الرواية من منظور السرد التقليدي. مع أن أحداث الرواية تنقل إلينا عبر سرد هذياني يوظف لغته الخاصة وقاموسه الخاص، ليفجر خطية المحكي وعقلانيته. ومع بعض الوقفات التي تضع لها الروايات بعض العناوين، يستعيد المحكي أنفاسه، ليتوقف ويتأمل ذاته كسرد وككتابة روائية:

"ما كدت أريد، بتاتا، العودة إلى هذه الأشياء ... الأشياء.. أو أقفز خارج جلدي المتكلم بالصمت المكثف، والغيظ المتكبد، ولا كنت أرغب،كما لم أرغب يوما في وصف الأشياء .. هي جارحة وقاتلة، عدا أنها مدوخة، وعمر متداوم على

الوجدان والذاكرة – وحين أكاد أعلن خارج لساني أن سيتاح لنا أن نحكم، ولو ذات عصيان، ذات سهر أو نسيان، يزداد تكدس الأشياء المريب، وتدافعها ليفقأ العين ويلوي عنق التذكر الحي، وعلينا، عندئذ، أن نيمم الهمهمات الكاذبة" (الرواية ص ٢١)

يتضح هنا إعلان السارد المتكلم لكونه لا يرغب في وصف الأشياء، ومع ذلك فهو يصفها ب: جارحة، قاتلة، مدوخة. كما أن السارد يعلن وظيفته في السرد ويطرح من خلال هذه الوظيفة المعلنة في النص مفهومه الخاص للنص الذي يسرده:

"أنا أعلم أنكم تنتظرون الرواية. أية رواية؟ آه تلك الأحداث الملفقة ووراءها الأنفاس متعاقبة، وتلك الشخوص بأفكارها وهمومها المغموسة رغما في الحياة، آه، العبر، الحكم، الشقاء، السعادة، أية رواية، الذات الإنسانية المنتفخة في سطور، وطوفان من التفاصيل والرتوش بزعم الواقعية، أية واقعية؟ أي واقع، أي موت، أية حياة، كيف نضع اليد على ما لا يوصف، على النبوة البكر والصحو المطلق ثم ذلك الحب الرهيب يشحب على الدوام، لكن كيف أبدأ، كيف ينتهي هذا العالم الجريح ويرقد على آخر هاجس قبل اختلاج الأرض بالطوفان ؟؟؟ ثم كيف؟ ستظل الرواية منتظرة، أو لعني أنا الراوي والرواية. ليكن كامنا نهرا يدفع بنفسه في شقوق الأرض وجذوع الشجر كصهيل، وحين ينتفض فلكي تبرق في خلاياه مواعيد الثأر... " (الرواية ص٢٤/٢٥)

تستحضر "وردة للوقت المغربي" المسرود له وتخاطبه بضمير الجمع: " أنا أعلم أنكم تنتظرون الرواية". الرواية انتظار ينظره القارئ. كيف ينتظره، وعلى أساس أي محمول قرائي يوجه هذا الانتظار. هل سوف تخيب الرواية أفق انتظار القارئ؟ لعل ذلك ما يتمناه كاتبها، الضمني، ويسعى إليه بتدخل واضح.

هنا يصبح السارد والمسرود له في علاقة مضطربة، قلقة، يغيب فيها التفاهم والانسجام. فالسارد يسرد الرواية بالطريقة التي يراها مناسبة، والمسرود له ينتظر الرواية التي تكون قد تشكلت معالمها ككتابة ثقافته ووعيه الخاص بالكتابة الروائية. هنا يصبح الموقفان في حالة تعارض:

. السارد يرفض الرواية كأحداث ملفقة، وشخصيات مقحمة بالرغم عنها في الحياة التي يحاكيها النص ويصورها. كما يرفض الرواية الوعظية الحافلة بشتى ضروب العبر والحكم، كل يرفض الرواية التي تنبني على النهاية السعيدة أو الشقية. يشك السارد في جدوى هذا النوع من الكتابة الواقعية، ويطرح كبديل لها، الكتابة التي تضع اليد على ما لا يوصف، كمكبوت، ومسكوت عنه، وكفضاء بكر للرؤى والأحلام ...

. والمسرود له يرفض هذا الشكل الجديد من الكتابة الروائية، وينتظر السرد المتطور والمتسلسل الأحداث، التي يقوده إلى التشويق من خلال حبكة محكمة البناء. يريد للرواية أن تكون واقعية في محاكاتها للحياة، حافلة بتفاصيل العيش اليومي، وهي المقاييس التي ينسفها السارد ويتمرد عليها.

من خلال استحضار المسرود له، يقيم السارد هذه المفارقة بين رواية ورواية، بين مفهوم كتابي وآخر، وكأن السارد من خلال هذه المفارقة يحدد موقع "وردة للوقت المغربي" داخل المكتوب العربي.

وعلى نفس هذه النمط (استحضار السارد والمسرود له) يتوالى المفهوم الخاص الذي يقدمه السارد للكتابة الواقعية:

"أنا لا يهمني بتاتا أن أسرد عليكم ما حدث وما يحدث، وليس في نيتي أن أطوقكم بحبال التشويق والتسويف، حتى تعترفوا لي بمهارة ما، المهارات احترقت،

وابتذلت، ويمكنكم أن تجدوا بغيتكم عند بعض المتمرنين المحدثين الذين يكتبون بقلم الكاميرا، ويجدون متعة خاصة في سرد وتلفيق الأحداث بطريقة ميكانيكية ليظهروا " واقعيين" جدا، وليخفوا عجزهم عن عدم امتلاك أي كلمة حقيقية. عندي اختزال لذاكرة الزمن والتزامن، ولكل القهر الذي مضى ويمضي وسيأتي، وأن لنا أن نعيش اشتغال خلق المواسم المقبلة " (الرواية ص ٨٠)

يتجلى مفهوم السارد للكتابة الروائية فيما يلي:

- عدم اهتمامه بأن يسرد ما حدث وما يحدث. فما الذي يسرده إذن؟ إنها أحداث غير تشويقية، لأنها لا تقوم على التدرج والتطور في بناء التفاصيل، حيث يلجأ السارد إلى تأجيل المعرفة ليخلق عند القارئ الرغبة في متابعة فصول الحكاية وتفاصيلها.
- رفضه لأن يظهر مهارته السردية، وهو يرى أن هذه المباراة أصبحت مبتذلة.
- كما انه يرفض القارئ الضمني الذي يقرأ الرواية من المنطلق السابق، ويحيله على كتاب آخرين يختلفون عنه. وهو يظهر موقفه من هؤلاء الكتاب من خلال كونهم يكتبون بقلم هو كاميرا لتصوير الوقائع في حال حدوثها، إن كان ذلك ممكنا، أي أنهم لا يضيفون شيئا إلى الواقع، بل ينقلونه كما هو. وهم يلفقون الأحداث ليظهروا واقعيين وليخفوا عجزهم عن الاقتراب من إشكال علاقة الكتابة بالواقع، ودور التخييل في حل معضلة هذه العلاقة.
- يعبر السارد عن مفهومه الخاص للكتابة الروائية بأنها "اختزال لذاكرة الزمن". إنه لا يكتب من الذاكرة، وإنما يفجرها ويجعل أحداثها تتزامن مع أحداث أخرى من الحاضر.

نلاحظ في "وردة للوقت المغربي" السرد هذياني الذي تفصح الرواية من

خلاله عن موقفها من الكتابة الروائية عن طريق استحضار المسرود له، واستحضار أنماط كتابية مغايرة قصد نقدها واتخاذ موقف منها. وهو نقد متضمن، يختلف عن النقد الروائي الذي يتسلح بالمنهج والمصطلح.

فهنا ـ ومن خلال مفهوم الروائية ـ تعبر الرواية عن مفهومها الخاص للكتابة، وبأساليب روائية أيضا.

والخلاصة أن قلق الواقع وقلق الكتابة، لا يمكن أن ينتجا سوى نصوص مشظاة، مراياها مهشمة، أو هي ليست لها مرايا سوى ما لا تعكسه المرايا وهي مهشمة.

الوردة والوقت والمغرب، لا يمكن لهذه العناصر سوى أن تشكل كيمياء نصية لها معنى التشظي، ولها أيضا، في مجال الكتابة الروائية، أن تشكل مرآة أو مرايا، لكنها مرآة أو مرايا مهشمة.

٤ - التفاعل التراثي في رواية "الجنازة

في الرواية تحضر المرآة، وهي مرآة "جاك لاكان" التي اقترب فيها من استفادة التحليل النفسي للأدب للسان التعبيري اللغوي وللعبة الدوال، انطلاقا من كون العالم في الأدب هو عالم قائم على الكائن اللغوي، أي النص، باعتباره لا يتجلى إلا في لغة الكتبة، وعبر ملفوظات لسانية هي التي تقدم احتمالات تَراكُبٍ ممكن بين طبقات الشعور واللاشعور، ويبدو لي أن هذا المنظر الذي جاء به جاك لاكان، لا يثقل كاهل هذه القراءة لنص حافل بمرايا النصوص المتضمنة في الروية، ولمرايا أخرى شبه عاكسة لموضوع لا ينعكس على المرايا، وهو موضوع الموت، موضوع "الجنازة" ، باعتبارهما استعارة لاستعادة حياة البطل، وعبر موته وجنازته، استعارة يقوم عليها جسد النص وتضميناته وتعالقاته النصية.

مرآة الرواية تعكس صورا ناطقة بموت والد البطل. ف"الجنازة"، هي جنازة والد البطل، وهي مناسبة لتدبر حياة للوالد، وللبطل نفسه، وهي حياة لما قبل الموت، وربما لما بعده.

تحضر صورة الوالد الميت عبر إرجاعات وتذكرات للحظات لا يمكن لها أن تكون إلا قائمة في ذاكرة منتقاة، تطفو على سطحها لحظات من زمن هو كل الأزمنة، وحيث تكسر الرواية منطق التتالي والتتابع في هذه الأزمنة، ولتشتغل على مفهوم المرآة، بما هي مهشمة، فالكتابة والقراءة كلاهما مورطان في شرك هذه المرآة، من أجل النظر إليها وصياغة ما يحدث، كتابة وقراءة.

مغامرة لا تعني مغامرة الشكل الروائي وحده وهو يقترب من اللا شكل، بل هي تعني أيضا، جعل الموت ذريعة للحياة، فمن خلال "الجنازة" تتفجر ينابيع الرؤيا حول الحياة، ويغدو عالم الحياة ممكنا، بتأثير مُوحٍ لعالم الموت.

يوطوبيا. استعادة لأسطورة حياة. وهج تعبيري لغوي قائم على المسكوكات والملفوظات بكل محمولاتها الدينية التراثية. ومن كل ذلك يتشكل المعنى، كما تتشكل الدلالة، ويتشكل الشكل الروائي في الرواية.

تعرض الرواية عالمها ومتخيلها السردي من خلال اعتماد البنيات التراثية، كمظهر له مرجعيته الثقافية، ولكنه يتحول إلى مادة أو مواد لصوغ الخطاب الروائي، مع أن تلك البنيات التراثية تظل في حالة اشتغال، لتشكيل قاعدة العلاقة التي تقيمها الرواية مع التراث.

كثيرة هي الروايات العربية الجديدة التي لجأت إلى تنويع موادها الحكائية وصوغها الأسلوبي والمضموني من خلال تفاعلها مع الأنواع التراثية: فكرية أو سردية أو دينية، واقتحام الرواية لهذه المغامرة يتجاوز نواحي إغناء الأشكال إلى

اتساع مجال الرواية ليحتوي أبعادا ومستويات ثقافية ترجع إلى الموروث، وسواء تعلق الأمر بإغناء الأشكال أو باحتواء هذه الأبعاد، فإن لهذين المؤشرين ما يحيل على تجذير الكتابة الروائية العربية في تربة الثقافة العربية، بكل تنويعاتها، من مقامة ورسالة ورحلة وكتابة المشاهدات والمنامات وسرد شفوي شعبي كما هو في السير والتغريبات، وبعض المقولات التي استند إليها الفكر الإسلامي عند المتصوفة والمعتزلة والخوارج والقرامطة، وكل ما ينتمي إلى تراث الماضي الحضاري والفكري والسياسي والثقافي، حيث تسعى الرواية العربية الجديدة، كما سعت إلى ذلك القصيدة العربية المعاصرة، إلى محاولة امتلاك وعي أدبي خاص بهذا التراث ، وتصريف مظاهره سواء من خلال المحاكاة أو التحويل.

ولا شك أن أسئلة كثيرة تحاول الإجابة عنها أن تجلي العلاقة الكامنة وراء اتجاه الرواية نحو هذا التعامل الخاص، الوظيفي، والتفجيري، للمكونات التي تستند إلى بنى تراثية، لا تضمر حضورها في النص الروائي، وهي تعلنه من عنوان الرواية كمدخل قرائي، ونص صغير يحيل على علاقته بنص كبير في الرواية في حد ذاتها، وسيحضر أمامنا الجواب الأولي، البسيط، الذي يعني اشتغال الذاكرة الثقافية للكاتب، خلال الكتاب، بمعنى أن سلطة الفكري تحضر في الأدبي كما يمكن للتفكير أن يوجه نشاطات الممارسة الإبداعية وأن يقتحم فضاءاتها معلنا عن سطوته المستمدة من الوعي الجمعي بالثقافة والفكر على تنوع مرجعياتهما التراثية. لكن التراثي، هو مجموع كلي لموروثات على تنوعاتها لا يمكن أن تشكل إلا لحظات تخصب الذاكرة الثقافية، بصعودها وانهياراتها، بظلاميتها ونصاعتها التخييلية والعقلانية معا، بانعطافاتها مع مسار تاريخ له الكثير من أسراره وبياضاته هو تاريخ التفكير العربي، وما دامت الرواية ليست بحثا عن الحقيقة، بل هي مجال للكذب الروائي، فإن مجال التخييل الروائي، يلجأ إلى البنى التراثية، لتعمير

فراغاته وبناء معانيه وصوغ أسلبته، على ما يمكن أن يحيل على ذاكرة ثقافية مشتركة بين الكاتب والقارئ، أي، بين ما يمكن تخييلا أدبيا وبين ما يقرأه القارئ مرة أخرى ، وهو يشكل جزءا من معرفته، ليكتشف أن اشتغال الكتابة قد أضفى عليه طابعا تحديثيا من حيث خرق معانيه الثابتة والثاوية فيه ومن حيث مدلولاته حتى وإن ظلت علاماته الأسلوبية أو المضمونية تدل عليه وتعيده إلى أصله.

ونحن لم نقدم هنا سوى وضعين، للإجابة عن أسئلة العلاقة المحتملة بين الرواية والتراث، في إطار تفاعلاتها الممكنة، وبالرغم من أننا نستحضر الأعمال الروائية التي سبقت الإشارة إليها، وغيرها، فإن قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وتخصيب أعماله بما تراكم قبله من تجارب فكرية أو سردية، وتحويل معاني تلك النصوص عبر بناءها في فضاء نصي مغاير، وامتصاص لغتها لتشحن لغة النص الجديد بما يحيل عليها كنصوص قديمة أصبح لها حضور (جديد) في الرواية، في تجربة الكتابة والسياقات النصية وأنواع التحاور بينها وبين هذا النص و الجديد، هي في مجموعها عوامل و مؤشرات لن تسمح للقراء إلا بإفساح حيز لتأمل أوضاع قرائية يمكن أن تفسح المجال لملاحظات جزئية قد تؤذن بمحاولة لتركيب نظرية خاصة بتفاعل الرواية العربية الجديدة مع المكونات والمظاهر التراثية، بعد تحديد أنواعها وتوصيف أشكال انتمائها إلى ما نسميه تراثا، والكشف عن أنواع العلاقة التي تقيمها هذه الأعمال الروائية مع التراث، والنظر في قوانين تحويل النصوص اللاحقة للنصوص السابقة، هل هي قوانين سكونية ثابتة أم هي قوانين دينامية متحركة؟

يبقى إذن أننا نتعامل مع التراث على أنه مفهوم غامض وملتبس، يمكن لتعريف جامع ومانع مثل:

التراث هو ما ورثناه عن الماضي من أنواع ثقافية مكتوبة وشفوية وسمعية، أن يحل معضلة أسئلة كاشفة عن عمق البحث وإعمال النظر، حتى وإن أردنا أن نأخذ بتقسيمات مثل:

تراث مظلم وتراث مضيء فاعل في الوعي والوجدان، لأننا لا نريد أن نغيب أهمية التمييز بين تراث ظل ينتمي إلى حدود الماضي وتراث له أثره القوي على الحاضر، وبين تراث هو ذاكرة لأفكار ومتون وأحداث وبين تراث هو فعل له استمراره في الحاضر، لأن ملامحه الزمنية المنتمية إلى الماضي لم تندثر بعد، بل إنها تساهم في بناء حداثة التفكير وحداثة الكتابة وحداثة السؤال، معرفيا وجماليا، ولا نريد هنا أن نتحدث انطلاقا من المفاهيم الإيديولوجية التي تريد أن تؤصل لثقافة الحاضر من خلال ثقافة الماضي، لأن نظرة الإبداع الروائي إلى نصيته هي نظرة إنتاج وإعادة إنتاج ،ونظرة تجدد قائم على تحديث الأشكال وخرق الثوابت النصية لنصوص أخرى قد تكون سابقة، في إطار تملك النص الروائي لنصوص الغير واحتوائه لها واختراقها ، وهو ما يقودنا إلى المفاهيم التي تداولتها نظرية التناص، كما تداولتها نظرية لاحقة بها وهي نظرية التعالقات النصية.

إن "التعالق النصي"، أو "التفاعل النصي" مفهوم يختلف عن "التناص" وإن كان مرادفا له في آن، لأن "التناص" ليس سوى نوع من أنواع "التفاعل النصي"، فمن "التناص"إلى "المتعاليات النصية" ومن التنظيرات التي قدمتها "جوليا كريستيفا" والمفاهيم الجديدة التي طرحها "جيرار جنيت"، سنجد أنفسنا أمام محاولات تهدف إلى تشخيص وتنميط أنواع العلاقات النصية داخل النص.

إن هذا المبحث، قد راهن على مقروء روائي استشعر القراءة بقدرته على الدينامية والانفتاح، ومن خلال نص روائي غامر بأن تكون له حياته الخاصة في مرجعيات قرائية متعددة لم تحمنا من ولوجه من باب واحد من أبرز تجلياته

واشتغاله كخلق لفضاءات نصية متعددة الاقتحام والتصويغ وإضفاء طابع الشكل على محاورة نصوص ذات محمولات وإيحاءات تراثية ، وهو نص له حياته الخاصة وإن كان يحتمي بموضوعة الموت، التي ينسج من تداعياتها النصية التراثية نسيجه النص ، ونعني بذلك، رواية "الجنازة" لأحمد المديني.

فثمة إذن، خطاب يتوسل بالتراث، وهو ما يهيمن على الرواية ويطبعها بطابعه الخاص، وكأن الكتابة الروائية في "الجنازة" قد استعارت لغتها وأبعادها من هيمنة اللحظة التراثية بما شملته من تضمينات للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ودخول الكلام في الكلام حيث يتماهى فضاء الدار البيضاء وأماكن أخرى مع فضاء قيامي، وحيث تذهب الحياة في الموت كما يأتي الموت إلى الحياة، مع أن البعد التخييلي لهذه الرواية، يكمن في هذه المسألة بالذات، مسألة انتشار المحكي عبر شخوصه وأحداثه في مساحة أخروية مثقلة بظلال وآثار نصوص تراثية، وهو ما يسعى إلى تحليله وتوضيحه.

الفضاء النصي

الحيز الذي تشغله الكتابة في رواية "الجنازة"، بدءا من الغلاف، والإهداء ، وتشغيل النص الموازي والفصول والعناوين الفرعية، وحجم الحروف، البياضات ، ينتهي بنا إلى تأمل طبيعة الفضاء النصي، مع استحضارنا بالمقابل لأعمال روائية خلت من كل ذلك، ما عدا الغلاف، لجأت إلى ملأ الصفحات بكتل من الحروف والأسطر كلها متساوية، ولا بياض بينها ، أو تميز لمستوى على مستوى آخر من الرواية يمكن أن تكون له أهمية كبرى في تشكيل لحظات القراءة ووقفاتها من خلال الكيفية التي تم بها إنجاز الغلاف وتشكيل فضاء الكتاب ومساحته وأبعاده ، ونحن بالانتباه إلى هذه المكونات، نقدم فهما أفضل للرواية، حتى وإن كانت العلاقة غير مباشرة بين ما يعتبر فضاء نصيا وبين مضمون الرواية أو جغرافية

فضائها الذي يتبوأ الأحداث ودلالاته.

١) لعبة الغلاف:

أ ـ وجه الغلاف:

يتعين اسم المؤلف "أحمد المديني"، وتحته عنوان الكتاب "الجنازة" بحروف بارزة صفراء اصفرارا خاذلا حتى وأن كانت "الألف" و"اللام" تتخاصران كما تتخاصر "الألف" الثانية مع "التاء" وهو تخاصر يوحي بسقوط محتمل. ويتعين جنس الكتاب الأدبي ب "رواية"، وفي الأسفل شعار "دار قرطبة" للنشر. وكل أحرف الكتابة، كما لوحة الغلاف تقع على لون بني غامق كأنه لون الصخر أو الجدب.

صمم لوحة الغلاف الفنان الساخر "أحمد السنوسي" المعروف عند الناس بأنه صانع النكتة المرة بسخريتها وانتقادها، والذي لا نعرفه فنانا تشكيليا أو مصمم أغلفة كتب.

اللوحة:

خمسة رجال ذوو جلابيب ثلاثة خضراء مع تفاوت اللون، واثنتان بلون بني، هامة أحدهم تتقدمهم، وكلهم يديرون ظهورهم للرائي، يبدون جادين في المشي، والوقت يقترب من الغروب كما تشير إلى ذلك شمس محمرة تظهر في الجانب العلوي الأيسر من اللوحة. وبالطبع، فإن هذه اللوحة تدفع الرائي نحو تأويلاتها الممكنة، مادام بعدها التجريدي يسمح بذلك. لماذا إذن هذه الهامات تولينا الأدبار، هل لأنها ذاهبة وراء جنازة، أم أنها ذاهبة نحو زمن ينفلت من الحاضرة ليكشف عن زمنية أخرى؟ هل هذا الذهاب هو تشييع وطقس احتفالي بالموت؟ تمتد احتفالية الموت من "كتاب الموتى" الفرعوني إلى التقاليد الإسلامية التي منعت

على النساء تشييع الجنازة والصلاة على الميت الحاضر أو إقامة صلاة الغائب، وتشكل هذه الطقوس جينيالوجيا للمعرفة، لها تاريخيتها، واختلافها بين المعتقدات والديانات. وفي لوحة الغلاف، تظهر هامات الرجال الخمسة، أي الجماعة، ولا تظهر الجنازة، لأنها أماكن واحتمال يوحي بهما البعد التجريدي للوحة، ولو تم تشخيص الجنازة، لأخذت اللوحة بعدا واقعيا، ولفقدت إمكانية التأويل التي تمنحها للمتلقي.

كيف نربط إذن بين اللوحة وبين عنوان الرواية على الأقل، إن لم نقل موضوع الرواية وأحداثها وخطاباتها وتعالقاتها النصية؟ يبدو ممكنا، وعلى سبيل المغامرة ، القول بوجود جنازة في الرواية، أو عالم جنائزي، ولكنه عالم غير واقعي، حتى وإن كان يخص بطلها ومدار سرد سرادها "علي"، لأن الأمر يتعلق ب "سيرة ميت" (توفاه الله إلى رحمته) وسيرة الأماكن التي عاش فيها وهي سيرة لحياة متحولة ومتجدد.، إن موت "علي" هو تعلة تتخذها الرواية لسرد سيرته وسيرة تاريخ الأماكن التي عاش فيها، والتي أصبحت هي نفسها تقوم بوظيفة سرد الأحداث التي عاشها وعاشتها، ولذلك، ففي اللوحة مسيرة وراء جنازة ميت حاضر / غائب، يرتهن حضوره بحضور مشيعيه ، ويرتهن غيابه بغياب الأماكن والأزمنة التي عاش فيها، لأنها وإن لم تبرح وجودها فهي تستعيد مل ءها للفراغ الذي لن يمتلئ بدونه. وإذا كانت الرواية تتجاذبها خاصيتا: التشخيص والتجريد، فإن لوحة غلاف الكتاب هي الأخرى كذلك ، تذهب بين التشخيص والتجريد.

ب - ظهر (قفا) الغلاف:

صورة للمؤلف ، ونظراته ساهمة وراء الحجب التي تحجبها سحابة من دخان سيجارة تحترق بين أصابعه، وهو بذهابه ذاك، إلى ما وراء النظرة ، كأنه ذاهب نحو الما وراء، ما وراء قميصه البني، وما وراء بذلته البيضاء وسحابة سيجارته البيضاء

، وأما السحابة التي يصطنعها دخان السيجارة فهي غشاوة السر والسحر التي تغري النظرة بالذهاب نحو الما وراء، حتى وإن كانت الساعة التي في المعصم تشير إلى زمن محدد، مادي،فزمن تلك النظرة الذاهبة لا حدود له، لأنه يخترق أزمنة الكائن والممكن.

ج - بين وجه الغلاف وظهره (قفاه)

علاقة سرية تبدو هي الأخرى قائمة على احتمالات التأويل. فهل الرجل الذي تبث صورته على ظهر الغلاف المؤلف / "أحمد المديني "، هو واحد من أولائك الرجال الخمسة، الذين توحي لنا هاماتهم التجريدية، وجلابيبهم المرفوعة (الأقباب) على الرؤوس بأنهم ذاهبون وراء جنازة؟ وهل إيلاؤهم للرائي بالأدبار هو كنظر صاحب الصورة إلى ما وراء سحابة الدخان. إن طيش هذه القراءة التأويلية، هو ما يجعلنا لا نحسم فيما يمكن أن يترتب عن المقابلة بين وجه الغلاف وظهره من علاقات، وهي عموما ليست منذورة للصدفة، ولكن الأحكام التي قد تنتج عن تصميم وجه الغلاف وظهره، لن تسمح لنا بالوثوقية، لأن ذلك التصميم يخضع أيضا ، لعوامل إشهارية / ترويجية، للكتاب كسلعة، ولتقاليد الموضة في اصطناع لوحات وصور للمؤلفين،كما هو حال بعض مؤلفات مُحَمَّد شكري الذي تملأ ظهر أغلفتها صوره الموغلة في فسيفساء فضاء طنجة أو كما هي بعض التقاليد الجديدة التي جعلت بعض الناشرين يضعون صور المؤلفين على واجهة أغلفة الكتب.

٢ – الإهداء:

نقرأ في أول صفحة من الكتاب:

"إلى المرحوم والدي"

لهذا الإهداء دلالة بالغة في ربط العلاقة بين المؤلف وبين أجدر الناس بأن

يهدي لهم كتابه: والده . ولكن رمزية هذا الإهداء، جاوز البعد الإنساني والعاطفي الذي يجمع بين المؤلف ووالده، إلى ممارسة نوع من التأثير والتوجيه على القراءة، على الأقل لمعرفة جنازة من، وسيرة من، تلك التي تسرد أحداثها الرواية. ومع أن إهداء الرواية يغذي فضول القراءة ، ويوجهها ربما ، فإننا نعتبر الإهداء ، كنص مواز لنص الرواية الحكائي، مكونا داخليا وإن كانت له إحالته على خارج النص.

٣ – النص المقتطف من كتاب " سر الأسرار لتأسيس السياسة وترتيب الرياسة

" لإخوان الصفا، يقول:

"فإن الذي سألته من ذلك الأمر لا تحمله الصدور الحية فضلا عن القراطيس الميتة. لكن الذي حق عليبسؤالك الزمني إسعافك، كما أنه يجب لي عليك ألا تكلفني من إذاعة السر أكثر مما أودعته هذا الكتاب، إذا بلغت فيه حدا (...) أرجو أن يكون بينك وبينه حجاب بما جلبك الله عليه من الفهم، ومنحك من فاضل العلم ن فتدبر رموزه بما تقدم إرشادك إليه وتوفيقي لك عليه – يسلس لك القياد ويمكنك من ذلك المراد ، إن شاء الله تعالى. وإنما رمزت الأسرار المحظورة وغورت المعاني المكتوبة لئلا يقع كتابنا هذا في أيدي جورة مفسدين وفراعنة متجبرين فيطلعوا على ما لم يجعلهم الله أهلا لعلمه ولا ارتضاهم لفهمه، فأكون قد جزت العهد الذي أخذ علي، وفضحت سرا أظهره الله إلي، وأنا أعهد إليك في حفظه كما عهد إلي. فمن أذاع سره وهتك ستره فهو غير آمن سوء عاقبة معجلة والله يعصمك وإيانا برحمته".

يقتضي هذا النص أن نتعامل معه بإرساليته لها مرسل ومرسل إليه والإرسالية هنا سر غامض مودع في الكتاب ، يكنى عنه ب "ذلك الأمر"، والمرسل إليه

سائل سؤالا يتعلق بمجال سر من الأسرار، وسؤاله لا تقوى على حمل جوابه الصدور الحية فما بالك بالقراطيس الميتة الحي في مقابل الميت، وكلاهما لا يقوى على حمل السر، والصدر الحي هو صدر من يبوح بالسر، والقرطاس هو قرطاسه، وموضوع الإرسالية: السر، لا يجب أن يذاع. و بالرغم من أن الكلام المتبادل في النص، بين السائل والمجيب، هو لإخوان الصفا وخلان الوفا، فإن نظرنا يذهب إلى أن هذا النص الموازي يضمر خطابا موازيا لخطاب الرواية، من حيث:

- أن الرواية تحتفي بتيمة الموت، الفقدان، والغياب، وتضفي على هذا الاحتفاء غلالة من السر والسحر، عبر مرثيات الأماكن"، نفس السر الذي يودع في كتاب إخوان الصفا، كما يودع في رواية الجنازة، فعبارة

"هذا الكتاب"

على التباسها الذي يطرح الغموض، ويحيل ضمنيا من موقع نصي إلى آخر، أي عبارة تعني تبادل الوظائف والمواقع والدلالات والمعاني بين نص "سر الأسرار" وبين نص "الجنازة".

- إن موقف السائل والمجيب، في نص إخوان الصفا، يحيل على وضعية السارد باعتباره مرسلا للإرسالية السردية، وهو يقدم المادة الحكائية للمسرود له الذي ينتظر تفاصيل الحكاية، والسارد الذي هو الموجه للفعل المنتج المحكي وتناسلاته وتشعباته؟

- صاحب السر والمجيب عن السؤال له من قدرات اللعب والمراوغة والتعتيم ما يجعله في مواجهة فضوليين مفسدين يريدون أن يطلعوا على سر الكتاب، ولذلك فهو:

. يرمز الأسرار المحظورة.

. يغور المعاني المكتومة.

والترميز وجعل المعاني غامضة هما سمتان للكتابة الروائية الحداثية (وحتى الشعرية المعاصرة)، لا تقية وخوفا من بطش حاكم وحسب وإنما لما تقتضيه الرؤى من تركيب يلم ويبني الموضوعات والتفاصيل في بناء لا يحيل على واقع عيني وإنما هي مظاهر واقع تجريدي تحتفي بالأزمنة والأماكن الممكنة، والتي ربما لا يجمع بينها ناظم منطقي بينما يجمع بينها النص بخلق جسور داخلية ومنطق خاص للعلاقات، وهذا هو شأن الترميز وجعل المعاني غامضة.

. إن صاحب الأسرار قد (رمز الأسرار المحظورة وغور المعاني المكتومة) وله هدف وهو ألا يقع الكتاب هذا بين أيدي الجورة المفسدين والفراعنة المتجبرين، الجور والفرعنة من سمات السلطة السياسية التي تحاصر حرية الرأي والتعبير، وتستخدم أبشع الطرق لتأويل الكلام الأدبي وغير الأدبي.

تفيد هذه الملاحظة في كون الرواية قد تجرأت على واقع حال سياسي يتمظهر بالقهر وتزوير الانتخابات ومنع الحريات، من الزحام البيضاوي إلى درب السلطان وكريان لاحونا، كما تعبر الرواية.

. إن من ممكنات تأويل موقف الترميز وتغوير المعاني أن لا السياسة وحدها ، تحكم العالم، بل إن سلطة الموت لها أسرار، لأنها تتقابل مع سلط الحياة الأخرى وهكذا فتلغيز الموت هو تلغيز الحياة، الرواية تراهن على تقنية كتابية حداثية أساسها ألا تقول كل شيء، وأن تقول الأشياء التي يتضاعف وجودها في ممكنات الواقع ولكنها لا تحيل على تفاصيل محددة إلا إذا تعلق الأمر ب "علي" ومساحة الوطن من "غفساي" إلى "الشاوية" إلى "الدار البيضاء".

ويجب أن نعلم أن نص كتاب "سر الأسرار لتأسيس السياسة وترتيب الرياسة" يحضر لا على مستوى النص الموازي الذي يشترك مع الغلاف والإهداء والتقديم (خطاب المقدمة ربما، بل إنه يتجاوز هذا الحضور، على الصفحات الأولى للكتاب، لينخرط في تفاعل آخر ذي طبيعة نصية، تشكل الوجه الذي يتماهى مع وجوه أخرى (أقنعة، أو كتابات وجوه/ أقنعة) تمنح الكتابة الروائية تعددها على مستوى الخطاب واللغة والتنويعات التشكيلية والخطابية.

٤ – المقاطع الشعرية، باحتلالها للسواد محل البياض:

قبل أن ندخل عالم الرواية، وحتى ونحن في صميمه، فالعناوين الكبرى والصغرى الفرعية، وأنواع الحروف العادية والمائلة، هي الفضاءات التي تمنح الكتابة، حيزا فضائيا على مستوى الصفحة وعلى مستوى الكتاب.

لهذا التشكيل البصري للكتابة، في كلا المستويين ما يمنحها بعدا عموديا كالأشعار التي يحفل بها النص، أو بعدا أفقيا كبعض التنصيصات التي ترد في وسط الصفحة. بهذا التشكيل البصري للكتابة تخرج رواية "الجنازة" عن نمط الكتابة الروائية التقليدي الذي يحفل بكتلة موحدة من الحروف والأسطر تتكرر من صفحة لأخرى وإلى آخر الكتاب.

التركيب السردي

حكاية "الجنازة" ليست مفصلة على سبيل التفاصيل، فهي وإن كانت جنازة "علي" فلا شيء يصور مظاهر الجنازة في الرواية، ذلك لأن طرائق الكتابة وتشكيل وتخييل العوالم في الرواية لا تحتفي بالتفاصيل والأبعاد الواقعية لما يحمله عنوانها، كمحمول أنطولوجي/ ثقافي/ اجتماعي، بل إنه يصرف تلك الممكنات الواقعية إلى حالات تأملية تجتاح الموضوع وتعرض نفسها عليه، أو إلى نصوص لها مرجعياتها ، تتحاور، أو إلى عناوين فرعية تذكر القراءة دائما بأنها بصدد

"الجنازة".

حينما نقول حكاية "الجنازة" فإننا نستعمل ذلك تجاوزا، باعتبار أن المحكي في الرواية يخضع لتشظيات وتقاطعات واسترجاعات لا شأن لها بالبناء الزمني وتمظهرات الزمن في الرواية وحسب، بل إن كل هذه التشظيات، هي محاولة لجمع تفاصيل حكاية ما حول "علي"، وسيرته وانتقاله من مكان إلى مكان وشهادة الأماكن عليه وشهادتها أيضا على الأوضاع السياسية للوطن.

المحكي إذن الرواية، متشعب، شذري، ذاهب في الأزمنة والأمكنة، مراوح بين "علي" وبين شخصيات أخرى تخييلية أو أشخاص معروفين في الحياة اليومية.

الحكاية ليست لها بداية ونهاية، وهي ليست أحداثا تسرد بشكل دائري أو استرجاعي بل إن شيئا ما لا يحدث بمثل ما يقع الحدث في الحياة الواقعية وفي اليومي.

الرواية تصطنع هذيانات السارد، وتحاول أن تنظم هذه الهذيانات بمنطقها الخاص ، الداخلي ، القائم على التنويع في المواد الحكائية والتخييلية.

"الجنازة"، عالم نصي/تخييلي، مركب من عدة نصوص، بإمكان القراءة حصرها وتعيينها وتنظيمها ضمن انتماءات نصية متعددة ومتنوعة، تتسع وتنتشر على جسد الرواية، ولكنها كنصوص متنوعة، لا تنتظم إلا عبر المدار الدلالي الذي يحدده عنوان الرواية " الجنازة "، لأنها جنازة ذات أبعاد ترميزية لحاضر يذهب نحو الماضي ولا يعود اجتماعيا إلى حاضر أو مستقبل، بل إنه يعود إلى رمزية ممكنة تتمثل في البكاء على الميت، واستحضار ذكراه، وجعل هذا الشأن الخاص ينتقل إلى الشأن العام، من البيت إلى الحي إلى المدينة / المقبرة الجماعية لذاكرة الأحياء والموتى جميعا، حيث يحتمل أن يكون هناك فضاء مشترك

للاستيهامات والأوهام والخيالات والإستعادات، من جانب الأحياء:

. استعادة تجارب الموت في الحياة.

. استعادة تجارب الحياة في الحياة التي تعاش في مقابل الموت.

. استعادة تجارب الحياة بمخاتلة ومواربة تلاعبان بين ما يعتبر موتا وما يعتبر حياة ، بالمعاني الأسطورية والتخييلية للموت، باعتباره موتا ، وللحياة، باعتبارها حياة.

. الجنازة لا تحضر في الفضاء المجتمعي الذي لا تبنيه الرواية، بقدر ما تبني عالما متراكبا من طبقات دلالية ومعنوية ترميزية أكثر منها مباشرة واقعية، ولذلك فالرواية لا تسعى نحو التشخيص، لمستويات الواقع المعيش اليومية والعاطفية والكلامية، بل إنها تجنح نحو التجريد، وحيث لا نعثر على مظاهر الوصف للأماكن والشخصيات والأزمنة.

وعلى هذا الأساس الناظر للتركيب السردي لرواية "الجنازة" فإننا ننظر إلى بنياتها الحكائية، وهي تتداخل، حيث تحل الشخصيات في الفضاءات كما تحل فيها الأحداث، وتتداخل الأحداث والخطابات والمواقف، ومع ذلك فإن تحليل هذه البنيات قد يسعفنا في التمهيد لحضور البنيات التراثية في الرواية ، و نحصر البنيات الحكائية في الرواية، في:

١ ـ مستوى الأحداث:

تكتب الرواية سيرة "مولاي علي" مروية مرة باسمه وهو يستعمل ضمير المتكلم، ومرات بالنيابة عنه، كما يرويها رواة متعددون هم في نفس الآن شخصيات روائية، ومرات كما ترويها الأماكن التي عاش فيها "علي" حيث تتحول هذه الأماكن إلى ذاكرة اجتماعية وثقافية والى إحالة روائية على مرجعيات متنوعة ومتعددة.

تتقاطع الأحداث في الرواية ، بين سرية "علي" وتنقله بين الأماكن، وبين سرية هذه الأماكن التي عاش فيها، وحيث تتمفصل هذه الأحداث حول محكيات ذات طبيعة متشظية وانتقالات تتقاطع فيها هذه المحكيات وتتداخل سواء بانتقالات زمنية أو مكانية تعبرها الأحداث. بذلك تنبني الرواية على عوالم وتفاصيل يومية واستحضار أشخاص لهم حمولتهم ورمزيتهم الثقافية وشخصيات متخيلة لها وجعها بالدار البيضاء وأوضاع القهر السياسي التي عاشها المغرب.

تحفل الرواية إذن، بتوسيع قاعدة المحكي في علاقته مع الخطابات الثقافية التراثية التي يتم إنتاجها من خلال توسيع آخر لمداراتها ومجالاتها، والقراءة وهي تنظم فوضى هذه المحكيات والأحداث في الرواية ، قد تنتهي إلى إعادة بنائها من جديد، بناء يقوم على موضوع الرواية وتفاصيل أحداثها تلتف كلها حول ثنائية الموت والحياة، وحيث يشكل النص فضاء لجملة من التداعيات حول موت "علي" وحياته المتقلبة بين الأزمنة والأماكن، وحول موت الأماكن نفسها، وابتهاجها بالحياة، وهي أماكن تخص بعض العلامات البانية لمتخيل الرواية حتى وإن كانت تتعلق بخريطة مكانية تتعلق بجغرافية المغرب، فيها موت وحياة وإن كانا معلنين فلهما سريتهما في ممارسة جدلية الموت والحياة ، وحيث لا يقدم هذا البناء في الرواية بنزوع فلسفي تأملي، فالرواية تجعل وعي شخصياتها بالعالم، واستيهاماتها وهذياناتها واسترجاعاتها للمتذكر ومعيشها في اليومي محطات أساسية لبناء هذا الوعي بجدلية الحياة والموت.

عبر محاولة امتلاك العالم، من خلال العيش فيه وتشظي تفاصيل هذا العيش، ماضيا وحاضرا ، كماض وحاضر لأحداث الرواية، يمكن أن تتلاحق الصور والمعاني والدلالات والحوارات المحمومة، كي ترهص بتأسيس القيم والأفكار والتصورات والاحترابات اليومية، لأشخاص معروفين وشخصيات متخيلة، وهي

تتداخل، وتدور في شكل حلزوني حول سيرة "علي" وسيرة الوطن، كسيرتين لموت وحياة متجددين باستمرار.

تلعب الضمائر السردية دورا حيويا وهاما في الرواية، فأحداثها وتفاصيلها الحكائية مسرودة بضمير المتكلم والمخاطب والغائب، لكن دلالة ورمزية استعمال ضمير المتكلم، تكمن من جهة، في طبيعة الوضع السري للرواية، كما تكمن من جهة أخرى في إنتاج الخطاب الروائي، ولذلك يتعدد رواة الحكاية في "الجنازة" من الجهة الأولى، لأن الضمائر السردية أصوات لها خطاباتها، ولغاتها وشهاداتها على المعيش واستبطانها لهذا المعيش وتصريف مواقفها منه، ومن جهة ثانية ، لأن الأماكن وهي ترصد سيرتها، فهي تتحول إلى أبطال روائيين يتأملون صيرورة الذات المكانية وصيرورة الواقع السياسي والاجتماعي، وفي كلا الحالتين معا، فإن حياة تسرد سيرتها سواء في مواقع الذكرى أو الخراب أو ترديات الوطن، كما يحيل كل ذلك على موت "علي" الحافل بمظاهر الحياة، وموت الوطن،الحافل بالأحداث والتجارب ومظاهر القمع السياسي ومواجهة شخصيات الرواية لمظاهر هذا القمع، وكلها مظاهر للحياة.

وهي استعارة استعلائية، تجعل من "مولاي علي" معادلا موضوعيا للمغرب. كما أنها وهي تجعل منه رمزا تاريخيا فهي تلغي الرموز الأخرى، بحكم "أنا" نصية لها نظرتها إلى العالم والوجود، فللبطل في الرواية مرآته التي هي ليست مرآة للآخرين، ما دامت المرايا لا تكون مرايا إلا وهي مهشمة.

في هذا الملمح العام للتمظهرات التي تخص مستوى الأحداث في الرواية، لم نشأ أن نستشهد بفقرات من الرواية توصف مستويات هذه الأحداث ، وذلك نظرا للتداخل الشديد بينهما، ومع وعينا بإمكانية تفكيك تجليات هذا التداخل، فإن هذا المبحث لا يسعى إلى دراسة المكون السردي في الرواية، بقدر ما يهدف

إلى الكشف عن خاصيتها النوعية، وهي التفاعل التراثي، ويكفي أن نستشهد بما تقوله الرواية عن ضمائرها السردية:

"إنني ضمير المتكلم والمخاطب والخطاب. فيما اجتمعت الضمائر، ومني افترقت، وانطلقت. بعضها عاد ليثوي بي من جديد، وبعضها ما زال هائما على وجهه يبحث عني ليجدني، من ينتحب عني على صدري، فما أجمله من بكاء "(الرواية ص ٩٦/٩٥).

٢ – **مستوى الشخصيات:**

تتفاعل في الرواية مجموعة من الشخصيات المتخلية، ومن الأشخاص الحقيقيين المعروفين، وبذلك تتنوع الشخصيات الروائية بين متخيلة تنتمي إلى عالم الكتابة وبين أخرى تحيل على عالم الواقع. ولعل هذه المرواحة، تدعونا إلى اعتبار الأشخاص الحقيقيين أنفسهم وقد تحولوا إلى كائنات نصية من حيث ممارسة الرواية لادماجهافي سياقاتها الحكائية والنصية التخييلية، حتى وإن كانوا معروفين لدينا بأسمائهم و أوصافهم وما يحيل عليه الاسم والصفة من مواقع في الوجود المادي.

تكتب الرواية سيرة "علي" وسيرة الوطن، وفي إطار هذه التداخل بين شخصية لها ذاتها ووطن له مساراته وتحولاته، فإن الرواية تصف "علي" بما يمكن أن يوصف به الوطن، إذ يتحول إلى ذات جماعية تتسع في دلالاتها ورمزيتها الممكنة: "لا حساب لدي أقدمه. لا عسر بي ولا يسر. والحق أنا وكل الأحوال أنا. وقد هتفوا في وتعلقوا بطيفي. خلخلوا ببنيانهم بنياني، وفسقوا في أعراضهم عرضي. فواجهت سياطهم بالحق وهولهم بالدهشة. أنا كنت كلما هدموني وخرقوا تربتي لتثبت لي جدران وأسقف وأشجار من حيث لا يدرون. وكلما صفدوهم وأغرقوهم في الظلمة ووراء الأسوار ازدادوا محبة للأسوار والحواجز، فما يخترقونها إلا ليعودوا إليها. فهل يموت من هو من نسلهم، وهل يختفي من له سحنة

الشاوية؟ أنا لا أموت، وعلي لا يموت وقد جاءني من تلك الأصقاع البعيدة فما أجمله وما أفتنه" (الرواية ص ٣٧/٣٨)، والسارد هنا امرأة بدئية أو وطن محاصر بالدهشة والخوف والمواجهة، سارد ملغز، وكأنه ضمير ملغز لضمير الوطن المحاصر بتلك الحضارات الثلاثة التي تصنع وجوده ومعناه وإحباطاته وانتصاراته. لكن وضعية السارد هنا، وبمعانيه المفتوحة، تقترب من تشخيصات واصفة، أسطورية، لشخصية "علي" الذي لا يموت، ف "له جناحان يطير ما بين السماء والأرض، ووجهه الإنسان ولسانه كلسان العرب واضح الحاجبين وضخم القرنين رقاق الأذنين وهما من زبرجدة خضراء أسود العينين ويقال كالكوكب الذري وناصيته من ياقوتة حمراء" (الرواية ص ٣٨). ولأن صوت المدينة هو الذي يصف "عليا" بهذه الأوصاف، فهي تقول عنه: "فما أجمله، فما أفتنه، ها أخذوني، ولا واروا عليه التراب حتى وجسده هامد. كان قد ترك وصيته يقول فيها إني إن همدت زمنا فلا تفعلوا بي فعلكم بأمواتكم. اتركوني لها. غطوني بها هذه المدينة. واتركوها لي. علي لا يموت، يعلو علوه" (الرواية ص ٣٨)

على امتداد صفحات الرواية، تحضر سيرة "علي" وسيرة المدينة، كما تحضر تنويعات الشخصيات الروائية، بين شخصيات متخيلة وأشخاص حقيقيين، فعلى المستوى الأول، هناك "المنصوري" و"الهواري"و"عباس" و"عبد الله" وآخرون، يحملون وظائفهم الاجتماعية ووعيهم وقلقهم تجاه تحولات الواقع، وعلى المستوى الثاني يحضر "المعتمد بن عباد" و"الشيخة العرجونية" و"الماريشال قيبو" و"سيدي عبد الرحمان المجذوب" و"مولاي بوشعيب عطاي العزارة" و"مولاي عبد القادر الجيلالي" و"سيدي عبد الرحمن" و"إدريس الخوري" و"أحمد المديني".

يقوم المحكي في الرواية بتصويغ العلاقة بين هذه الشخصيات على تنويعاتها،

وينظم هذه العلاقة بينهما، في إطار ما تعرفه الدار البيضاء كمدينة تلم تفاصيلها اليومية وجراحاتها المرتبطة بالأحداث، ولتوصيف حضور هذه الشخصيات في الرواية، نقوم بجرد سريع لهذا الحضور:

على المستوى الأول، والذي يتعلق بشخصيات روائية تخييلية، نسجل:

١- "يظل عباس ملتصقا بمقعده، بسبحته، وككل مرة فإن لكلام عبد الله وقعه الخاص ينكأ في الجلوس جرحا مفتوحا". (الرواية ص ٥٨)

٢- "عندئذ تبدر من الهواري حركة قيام. الجميع يعرف أنه لا يطيل القعود طويلا" (الرواية ص ٥٩)

٣- "كان المنصوري يخترق زحام المتفرجين، والمحملقين في بهدلته وجرجرته، وهو لا يفهم شيئا أو يعرف علاقته، على وجه التحديد، بهذا الكائن المدعو "المخزن"، والذي لا يدرك كنهه أو نوعه" (الرواية ص ٣).

شخصيات الرواية هنا في هذا المستوى تبدو فاعلة في الأحداث، حتى وإن كانت بغير ملامح محددة، إلا ما كان من بعض أوصافها الاجتماعية، فهي تمثل طبقة من الشعب بعض نماذجها مثقف وبعضه بسيط، وكل هذه النماذج تعيش لحظة الصراع مع السلطة السياسية في ظرف عصيب يمارس فيه المنع والاعتقال. وتذهب الرواية في هذا المستوى نحو تشخيص الواقع في لحظة من لحظات غليانه واضطرابا ته.

في المستوى الثاني، والذي يتعلق بأسماء أعلام معروفة وأشخاص حقيقيين، فإن الرواية تستقدمهم إلى مجال الكتابة، لتجعل منهم شخصيات ذات ملامح وإيحاءات ثقافية ودينية وفنية غنائية، في محفل بدخولها في الوعي الجمعي للشخصيات، وفي محاولة لتكسير الحدود بين "الشخص" و"الشخصية"، ونسوق

لذلك بعض الأمثلة:

١- أو ربما وصلت أغمات لتبكي مع المعتمد بن عباد ما تبقى له من دموع على الملك الضائع" (الرواية ص ١٩).

٢-" بعد هذا رحلت الشيخات، إني مولع بالشيخات، كانت الشيخة العرجونية تمشي وتجيء، والماريشال قيبو جدد الله عليه آلاف الرحمات ويجئ على إيقاع الكمنجة " (الرواية ص٢٠)

٣- " أقول أن هذا السيد كرم الله وجهه، ونفعكم جميعا ببركاته هو سيدي عبد الرحمن بن المجذوب، وبما أن الاختلاف وقع حول تعدد البركات، وبما أن الرواح إذا صعدت إلى ربها لا يختلف إلا في القرار الذي ستأوي إليه..." (الرواية ص ٢٢)

٤- " إنها هذه الفسيفساء كلها، ولكنها لا تكتمل، اليوم، إلا ببحر (سيدي عبد الرحمن)، وقد جلب الذي جلب. (...) والمهتمون بتاريخ مدينة الدار البيضاء بإمكانهم العثور على بقايا متناثرة من هذه الروايات إذا ما تفحصوا، دون نفاد صبر، بعض ما هو منقوش على قبة الولي الصالح (سيدي عبد الرحمن)، والصخور المحيطة بمختلف جوانبه" (الرواية ص ٤٦)

٥- "فأنا من قوم أشفقوا على حالهم بأن ابتعدوا عم القيل والقال وكثرة السؤال واستبدلوا لغو المقاهي والاستماع إلى نشرات الأخبار بترديد آية الكرسي والإكثار من زيارة الأضرحة، وأخص بالذكر منها ضريح مولاي بوشعيب عطاي العزارة، ومولاي عبد القادر الجيلالي وصاحب المقام العالي في سجلماسة، نفعنا الله ببركاتهم جميعا آمين" (الرواية ص ٣٥)

٦- "هذا وإن حجتنا وعمدتنا وأساس روايتنا متواتر لا يصل إليه الباطل من بين

يديه ولا من خلفه، تنتهي في السند الصحيح إلى الفاضل العالم العلامة، الكاتب النحرير، شيخنا إدريس الخوري، نزيل (درب غلف) وهو الملقب ب (با إدريس)، وقبته منصوبة وعالية في ساحة (مرس السلطان) نزورها الخلائق من كل عميق، أمد الله في عمره، ونفعكم ونفنا ثم نفعكم جميعا بآياته وفضائله (شاي الله آ با إدريس) " (الرواية ص ٢٣).

٧- "حين مررت ببيت مولاي أحمد المديني أول أمس وجدت أباه يحدثه فما أن اقتحمت عليهما المجلس حتى سمعت مولاي علي ينهي حديثه قائلا : إنها الساعة آتية لا ريب فيها يا ولدي. شربنا الشاي، واستمعت إلى الوالد يتحدث، وهو القاضي، عن المنكر الذي يشاهده في المحاكم كل صباح ومساء" (الرواية ص ٨).

تقودنا هذه الفقرات من الرواية إلى بعض الملاحظات:

١) أن الرواية تقوم على مفهوم البطل التقليدي الذي تتجمع حوله كل الأحداث لتصبح الشخصيات الأخرى مجرد مساعد على إبراز أوضاعه وتقلباته. وحتى وإن كان "علي"هو مدار الرواية فهي تعرف ما يسميه"فليب آمون" بديمقراطية الشخصيات التي تتساوى في الغالب سواء من حيث أثرها على الأحداث أو من حيث حضورها وتعدد مظاهر هذا الحضور. تتجمهر في الرواية شخصيات عديدة لا حصر لها، وهي ليست عابرة ولكنها تقوم في محكي الرواية وتفاصيل هذا المحكي.

٢) أن العلاقة التي تنهض بين الشخصيات التخييلية والشخصيات الحقيقية هي علاقة استدعاء الأولى للثانية، استدعاء يقوم على الحوافز الثقافية، في سياق المحكي.

٣) أن هذا الاستدعاء يتحقق في بعض الأحيان، مطبوعا بطابع السخرية والمفارقة، فالقراء يعرفون أن "إدريس الخوري" ليس وليا صالحا له قبة عالية منصوبة، وأن هذه القبة لا يمكن أن تنصب في "مرس السلطان" كمكان مرجعي معروف في الدار البيضاء، بل المعروف أنه قاص وصحفي، وحالما تضفي عليه الرواية سمات أولياء الله الصالحين، فإنها تخلق لحظة المفارقة، وحالما تجعل له آيات وفضائل فهي تحقق نوعا من السخرية، لا من "إدريس الخوري" نفسه، بل ممن يمكن أن يدخل في زمرتهم حتى من لا علاقة له بهم.

٤) أن ذكر اسم "مولاي أحمد المديني" وبيته ووالده"مولاي علي"، يؤشر على اقتراب الرواية من الشكل السير ذاتي، حتى وإن تم تعاقد القراءة بين المؤلف، الذي هو "أحمد المديني" وبين القراء على أنها "رواية"، كما يحيل على ذلك غلافها. لكننا نميل إلى التعامل مع هذه الوضعية على أساس أن الأشخاص الحقيقيين عندما يتم حضورهم في العمل الروائي التخييلي فإنهم يصبحون شخصيات ورقية حتى مع إحالتهم على أشخاص من لحم ودم، ورغم الإقرار ببعض القرائن التي تحيل على النوع السير ذاتي في الرواية، كالإهداء: "إلى والدي"، وكتقديم الاسم ب"مولاي"، إن لم نقل إن والد أحمد المديني هو "مولاي علي"، فإن كل هذه المؤشرات، لن تؤدي بنا إلى عقد محاكمة ترغب في البحث عن مطابقة الرواية وتفاصيلها وشخصياتها للحقيقة، فهذا ليس من شأن القراءة.

٣ ـ مستوى أزمنة المحكي:

تنبني الرواية على سيرة "علي" وسيرة المكان أو الأماكن التي عاش فيها وصولا إلى الدار البيضاء، وهي تتحرك بأحداثها وتفاصيلها في عدة أزمنة عاشتها تلك الأماكن، ودون تأشير إلى تواريخ تلك الأزمنة، وبالاكتفاء بعلامات تحيل

على تطور الأزمنة وتحولاتها، وصولا إلى زمن الدار البيضاء والانتفاضة الشعبية التي أدت إلى مواجهة مع السلطة، ولذلك تحضر في الرواية أزمنة أخرى أكثر انفتاحا وتجولا في أزمنة التاريخ، بحكم تعاملها مع التراث واقتباسها من قبسات نصوصه، وهكذا تصبح القراءة أمام تضعيفات للزمن الواحد، وأمام انفتاح للنص على أزمنة لا حدود لها، وعصور قد تتم تسميتها بالعصر الجاهلي والعصر الإسلامي والعصر المغربي. وإذا كان مفهوم العصور مفهوما تاريخيا، فإنه يتجسد في الرواية كإشارات ثقافية تراثية تلم شتات هذه العصور وتخاطبها، وتتحاور مع نصوصها، كنوع من لم شتات الزمن الروائي الذي يحتوي هذه الأزمنة والعصور كلها، وفق تنظيم داخلي يعلن للقراءة أن الكتابة لا زمن لها، ولها كل الأزمنة لتحاورها وتستمد منها مدخراتها الثقافية والتراثية كما تستمد منها موادها الخطابية ومرجعيات شخصياتها وهي تتعلق بالزمن في أبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، لتختزل هذه الأزمنة في الزمن الروائي، والرواية نفسها تسخر من تموقع أحداثها في زمن تاريخي محدد: "وقد حدث هذا كله في العصر الشمسي الثالث أو الرابع على ما نعلم نقلا عما ذكره الذاكرون"، ثم يعقب هذا التحديد الزمني نص ل"الأبشيهي" يبارك الله تعالى و عجائب خلقه.

أزمنة المحكي في الرواية، تراثية ومعاصرة لنا، وهي تراثية بحكم التراث الديني والفقهي الذي تحيل عليه، كما أنها معاصرة لنا بحكم التقاطها لتفاصيل بعض الأحداث والتحولات التي عاشها المغرب الحديث. ولهذه المسألة دلالة إبداعية كبيرة على مستوى تحديث الشكل الروائي وهو يتحول، وينوع بين طرائق تعامله مع زمن الرواية، ليصبح زمنا يحتوي كل الأزمنة، لا زمنا محدودا بمحدودية الأحداث.

٤ ـ **مستوى الفضاء الروائي:**

كما تتعدد الشخصيات والأزمنة في الرواية، فهي تحيل أيضا على خريطة فضائية واسعة، تتكون من أماكن لا حصر لها. وإذا كان هذه التعدد يربك القراءة، أو يشتت حفاظها على وحدة الموضوع والانطباع، فإن هذا على ما يبدو، هو غرض رواية "الجنازة" الذي تصبو إلى تحقيقه وإنجازه عبر متاهات خرائطية للأمكنة التي تلتف وتلتم حول الفضاء الروائي لتبنيه على نحوها الخاص الذي يشكل خصوصيتها كرواية، فهي ليست رواية المدينة، أو رواية كل الأماكن، وأينما وجدت سيرة "علي" ووجدت الكتابة لا لكي تستتبع هذه السيرة وترصدها، بل لكي توسع من هذه الأماكن عبر شخصيات أخرى لها أثرها على الوعي بالمكان كما للمكان أثر على وعيها بالعالم والثقافة والتراث.

هكذا إذن، لن نجد فائدة في توصيف خرائط المكان الذي تحيل عليه الرواية، لكننا نشير فقط، إلى "القليعة"، "بني زروال"، "ورغة"، "سهول الشاوية"، و" أبي رقراق" و"أم الربيع"، "برشيد"، "أغمات"، "كتامة"، "القمم الأطلسية"، "غفساي"، الخ ... وحيث تحضر أيضا في هذا الخضم الفضائي أماكن فاس، ك: "القرويين" وباب أبي الجنود وباب أبي عجيسة وباب الفتوح، وباب الخوخة وزقاق الحجر وباب المحروق والعطارين الخ ... وهي المعالم التي سوف تتخلق منها رواية أخرى لنفس المؤلف، بعنوان: فاس لوعادت إليه. كما تحضر خرائط أخرى للدار البيضاء من خلال "حي سباتة" و"حي لهجاجمة" و"درب غلف" و"مرس السلطان" و"شارع ٢ مارس" و"شارع الفداء" و"شارع آيت يفلمان" و"شارع فكتور هيكو" وغيرها من الأماكن، كما تحضر أماكن مراكش عير فضاءاتها الأخرى التي ليست على كل حال بنفس الأهمية في الحضور.

لكن ثمة أماكن مهيمنة على فضاء الرواية، سواء من حيث ارتكاز المحكي

حولها، أو من خلال تصريح الرواية نفسها بقدرتها على صنع تفاصيل أحداث الرواية، وهي تقول: "من القليعة إلى غفساي، من غفساي إلى القليعة، من غفساي إلى القرويين، من القرويين إلى الشاوية، من الشاوية إلى الشاوية في برشيد، من برشيد إلى الدار البيضاء، من الدار البيضاء ... " (الرواية ص ١٦)

هي إذن أماكن لانتقالات عاشها "علي" وعاشت تفاصيلها هذه الأماكن، لكن الرواية على صغر حجمها واتساع أماكنها تتجاوز هذه الخرائط المحلية للزمن المغربي في أزمنته التي تشير إلى سيرة "علي" إلى خرائط أخرى تاريخية للنصوص التي تحيل عليها، وللشخصيات التي هي أشخاص حقيقيون تحيل عليهم كذلك.

ماذا إذن، وراء هذا الحشد من الأماكن التي تسكن الفضاء الروائي، بكل أماكنه المتعددة والمتنوعة والمتجولة في جغرافيات لا يمكن أن تنظمها إلا جغرافية الرواية؟

نذكر أيضا، أن سيرة الدار البيضاء، وهي مدينة، بطل وسارد في الرواية، يمكن أن تحيل علي خاصية أدبية جديدة، وفي إطار ما نسميه بالتنويع والتحولات التي تعرفها الرواية العربية، فقد ظلت المدن العربية موضوعا وفضاء لعرض الأحداث، أو حتى موضوعها للغزل واستدعاء الذكريات ومحاولة تجسيد ملمح جديد لعلاقة الشخصية الروائية أو الشخصيات بالمدينة، لكن الدار البيضاء في رواية "الجنازة" تتحول إلى سارد من بين سراد الرواية، تحكي قصتها وقصة "علي" معها، وهذا أمر طريف في الرواية، يحيل على طبيعة التحول الذي تعرفه الرواية العربية وهي تنحو نحو تنويع طرائقها في خلق الأشكال.

من التشخيص إلى الاستعارة

تشخص رواية "الجنازة" واقعا اجتماعيا متحولا تعرفه سيرة "علي" وسيرة الدار البيضاء، وتلجأ الرواية إلى التشخيص، أي ما يضفي على الأفكار وأنماط

الوعي بها طابع المعيش من خلال الأحداث والشخصيات التي تفعل في هذه الأحداث.

لكننا نلاحظ أن هذا التشخيص هو مجرد مظاهر الإنتاج النصي، ومن بين تلك المظاهر أن الأماكن وهي تتحول لسيرة "علي" وسيرتها تستوعب نشاطا تخييليا ذا طبيعة أسطورية يكسر منطق التشخيص، ومن بين ذلك ما تقوله الشاوية عن "علي": "فما عرفت أبهى ولا أحلى، فيا لطلعته ويا لخصاله. حل فانغرس كالسيف في أحشائي، وقد أولدني كل هذه القرى والمداشر التي ستشمخ فيما بعد مدنا ومحافظات، عدا أماكن يزرع علي من قمح وشعير وذرة. فاض الخير العميم وصرنا ننظم أعيادا للقمح وأخرى للتين وثالثة ورابعة لكل ما كان يثمر ويشتهى. وقد اشتهاني فكنا. وقد مضى زمن طويل والأراضي دانيها وقاصيها تحكي عن لقائنا، وتروي مآثر ولذائذ زفافنا (الرواية ص ١٢). ففي هذا المقطع ما يضفي غلالة أسطورية عليها رجولته وفحولته، فالأرض أنثى لأنها محروثة من قبل الذكر، واللقاء الأول بينهما هو لقاء افتتان ببهاء الرجل وطلعته وخصاله، وهو يبادر لاستغلال لحظة اللقاء الأول بأن يغرز سيفه في أحشائها، كناية عن دموية العلاقة التي تزخر بلذة الألم وألم اللذة وخصوبة الرحم الأرضي بالخير العميم.

تتراوح مستويات الإنتاج النصي في رواية "الجنازة" بين مظاهر التشخيص الواقعي للأحداث التي عاشتها الدار البيضاء كما عاشها الوطن، وبين مظاهر أسطرة سيرة "علي"، ومظاهر أخرى أكثر أهمية في رأينا، وهي التي تستعير جملة من النصوص التراثية لبثها عبر تفاصيل وتلافيف الراوية، بما هي خطاب ديني، مستمد من القرآن الكريم والسنة النبوية ومرجعيات أخرى لها صلة كبيرة بالمخيال الديني الشعبي وما أنتجه من تشخيص للبلاغة القرآنية، وبالذاكرة الثقافية

الإسلامية وما أنتجته من صيغ خطابية وأسلوبية مرتبطة بمرجعيتها.

يتسع مجال هذه الاستعارة، إلى ربط اللحظة الروائية بخلفيات بلاغية تستند إليها. وإذا كانت هذه الخلفيات ترجع إلى ثقافة "علي" باعتباره قد درس في القرويين وأصبح قاضيا يحكم بين الناس بما أنزل الله على رسوله، فإن هذه الخلفيات، تتحول إلى بلاغة نصية، تهيمن على لغة الكتابة الروائية وتمارس سطوتها على تنوع الأساليب وتعدد الصيغ التعبيرية وبدايات الجمل الخبرية والإنشائية وما يحتوي كل ذلك من هيمنة للصيغ الأسلوبية والتعبيرية الموجودة سلفا في نصوص مقدسة لها بلاغتها في توصيل رسالة دينية وثقافية بلغة الإعجاز التي لا يمكن أن تخترق عبر إمكانيات الخرق والتحويل، وذلك نظرا لجملة من الاعتبارات:

١) لأن هذه الاستعارة من نصوص مقدسة هي نابع من ثقافة "علي" الدينية.

٢) لأن العلاقة بين الثقافي التراثي وبين السيري، كسيرة ل"علي"يرسح هذا البنيان اللغوي والتعبيري في الرواية.

٣) لأن الراوية بحكم طبيعتها وهي تتشخص بأحداثها من جملة من التيمات والوقائع والنصوص التراثية، قد أرادت أن تمتص هذه النصوص وأن تنشئ عليها لغتها الروائية.

٤) لأن العلاقة التناصية في الرواية، تكمن في استقدام نصها السيري، التخييلي، لسيرة "علي" ولسير الأماكن، وسيرة الدار البيضاء، لا في محاورة هذه النصوص المستقلة عن النص الأساسي، من أجل تخريبها وإعادة بنائها من جديد وفق وعي النص الروائي المفترض بأهمية اختراقه وتحويله لمواد ومحتويات وصيغ الكلام والأسلوب والتعبير، وتشويشها بإعادة نسج كلامها

الخاص في إطار وعيه الخاص.

٥) لأن الرواية وجدت نفسها أمام نصوص مقدسة من القرآن الكريم والسنة النبوية، فاكتفت منها باستعارة بلاغتها، على نحو من الاستعارة، ما كان يمكن أن تتجرأ على تخريب مدلولاتها أو الساخرة منها أو إعادة بناء شحناتها الدينية والثقافية واللغوية من جديد.

وبهذه الملاحظات، فنحن نحاول توصيف الطرائق والصيغ اللغوية والأسلوبية التي هيمنت على الفضاء اللغوي العام للرواية، باعتبار هذه الصيغ مدلولات لدوال لغوية، يسعف التعامل معها من موقع اللسانيات اللغوية، للكشف عن مكوناتها الدلالية والأسلوبية، قصد الوعي بأهمية التصويغات اللغوية لرواية "الجنازة" ككتابة قائمة على اللغة لتقدم عوالمها المستعارة من محاولة تشخيص الواقع، وتجليات هذا الواقع، ومن الارتقاء به إلى مستوى الحلم والأسطورة، ومن بلاغته النصية التي هي بلاغة الاستعارة.

التفاعل التراثي

سوف لن نبتعد قليلا أو كثيرا عن الموقع الذي اخترناه لتحليل رواية "الجنازة" لأحمد المديني، وعلى اعتبارها تحقق نوعا من التفاعل بين أحداثها الواقعية وبين مظاهر تفاعلها مع نصوص دينية ذات طبيعة تنويعية، تحمل خطاباتها ووعيها بالعالم، لتخلق نوعا من العلاقة، أو التعالق النصي، بين ما هو عالم روائي يستمد تفاصيله من أحداث اليومي وبين ما هو نصوص وجدت قبلا وسلفا بكل مكوناتها المعرفية والدلالية واللسانية.

وبهذا التوصيف لقراءة خطاب الرواية، الغارق في شكلانيته، وفي وعيه بالذات المجتمعية وبالعالم، فإن موقع قراءة هذه الرواية لا يتحدد إلا بما يمكن أن يعتبر خاصيتها الأدبية والأسلوبية، واقتحامها لعالم الذات والمجتمع وخلفيات هذا

المجتمع التراثية، بقليل أو بكثير من جرأة الاقتحام، وحتى تفرز الرواية وعلى مستوى إنتاجها النصي تلاحما كبيرا بين معماريتها كرواية، وبين استقطابها لمحاور وتيمات واقعية وتخييلية، وبين تفاعلها مع التراث الديني.

الأنواع التراثية

تحضر أنواع الأسلبة، ومن حيث هي تجسيد أسلوبي للغة الرواية، من خلال نوع من الأسلبة التي تمكن الرواية من سك تصويغاتها وبناء أسلوبيتها الخاصة، بما يتصادى معه حديث الذات في الرواية، وطبيعة ثقافة هذه الذات، ونوعية تصريف هذه الثقافة عبر لغاتها الممكنة، بما تحمله هذه اللغات من دلالة، وإشارة رمزية، وتنوع أسلوبي خاص يستمد قوته وبلاغته من اللغة ذاتها، وبما هي رموز وإشارات وأصوات ودلالات.

وفي هذه الحالة، فإن رواية "الجنازة"، لها كثير من الاحتيال على اللغة الروائية، لكي تتشعب وتأخذ مسارات تكوينية لتخلق لغة النص الروائي، وهي بهذا السعي الأدبي تروم تأسيس نص روائي لا يتجنس إلا عبر قوانينه الخاصة الداخلية وعبر مكوناته التخييلية واللغوية.

وثمة كثير من الأنواع التراثية التي تتحقق من خلالها هذه الأسلبة، وكلها تتصادى مع النص الموازي، ومع المقاطع ذات الطبيعة الشعرية التي تحفل بها الرواية، ومن الصفحة ٩ إلى الصفحة ١٨، وهي بهذه الغلالة الشعرية التي تلجأ إلى التكثيف والاقتصاد اللغوي والكتابة العمودية، تحقق توازنا جماليا وتنويعا تعبيريا على مستوى من مستويات النص. فمنذ بداية الرواية نقرأ:

"إن البدايات مدهشة وإن الصحو معتمل
وقد خرجت لك اليوم
وهبت عليك الأعاصير

فاستف ما في الطريق من ملح

ما بين الجناحين أهتف يصعد التيار

ها إن اللون يشتعل ... "(الرواية ص٩)

وعلى امتدادها تحضر هذه اللحظات التكثيفية لعالم، وهي تنجز قولا أدبيا يتصادى مع مستويات القول الأدبي الأخرى في الرواية، وخاصة منها الأنواع التراثية، التي يمكن تحديد مرجعيات نصوصها من خلال:

١ ـ القرآن الكريم :

تنبت الآيات القرآنية في ثنايا المحكي الروائي، وعبر ثقافة السارد الدينية، وثقافة "علي".

يقدم النص الروائي هذه الآيات القرآنية بين مزدوجتين، حفاظا على أسلوبيتها وبلاغتها ومدلولاتها الدينية، ونقدم مثالين على ذلك:

أ– " أقسم بهذا البلد ووالد وما ولد أني حين غادرت لم يكن بنيتي أن أنفصل، أو أخون عهدا قطعته على الجبل وسرا ائتمنني عليه "ورغة"، لكن شوقي إلى الرحيل كان يرفرف في عيني منذ أن بدأت أرى رجالا أقوياء يعبرون قريتنا." (الرواية ص ١٣).

هذا المقطع يتضمن توظيف أسلوب القسم نصه القرآني، من قبل "علي" الوافد من ثقافته الدينية ليؤكد على ارتباطه بالجبل والقرية، وبلاغة هذه الصيغة، تكمن في التنويع الأسلوبي لخطاب الرواية.

ب– " قال الله تعالى :" أولم يروا أن الله الذي خلقكم هو أشد منهم قوة " (الرواية ص ١٤١)

والاستشهاد هنا يأتي من آخر الرواية حيث تتداخل النصوص القرآنية مع

غيرها، وحيث يتحول وجه المدينة إلى بدء سيرتها على شكل أرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في العباد، وحيث تتشابك النصوص الموحية بالقوة والخراب ومن مرجعيات متعددة ومتنوعة.

٢ ـ الحديث النبوي الشريف:

وله حضور يفوق درجة الاستشهاد به لتعزيز موقف أو رأي، ويتعدى ذلك إلى خلق عوالم حكائية تتصاهر مع عوالم المحكي في الرواية، وحيث تتحقق تيمة الموت والحياة وتذهب إلى عالم ما بعد الموت بكل مجالاته التخييلية العجيبة، فبين مظاهر وقوانين التشريع للحياة، وبين إثارات عالم ما بعد الموت، تحضر الأحاديث النبوية سواء على لسان "علي" أو على لسان السارد، ومن أمثلتها:

أ – "قال النبي ﷺ إن الله تعالى خلق على النار جسرا هو الصراط على متن جهنم مدحضة مزدلفة عليه سبع قناطر، كل قنطرة منها مسيرة ثلاثة آلاف سنة". (الرواية ص ١٧)

ب –" وفي الحديث عن ابن عباس: أن رجلا سأله عن الكبائر، أسبع هي ؟ فقال : هي من السبعمائة أقرب إلا أنه لا كبيرة مع استغفار ولا صغيرة مع إصرار" (الرواية ص ٢٩)

ج– "وفي الحديث أن جرادة وقعت بين يدي الرسول ﷺ فإذا مكتوب على جناحها بالعبرانية: نحن جند الله الأكبر، ولنا تسع وتسعون بيضة ولو تمت لنا المائة لأكلنا الدنيا بما فيها ... وفي الحديث أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: إن الله تعالى خلق ألف أمة، ستمائة منها في البحر وأربعمائة في البر، وإن أول هلاك هذه الأمة الجراد، فإذا هلك الجراد تتابعت الأمم مثل الدر إذا انقطع سلكه" (الرواية ص ١١٥)

هذه المقاطع الثلاث المقتطفة من الرواية، لا تستدعي منا تحقيقا في روايتها حتى نعرف أهي صحيحة أم منقولة، لأن هذا ليس من طبيعة هذا البحث، ولكنها تحيلنا أدبيا على قوة عجيبة لدخول اللغة في اللغة، ودخول الرؤى والمواقف في تنويعات كلامية وخطابية تجعل من الرواية لحظات لاستثمار ما تحيل عليه النصوص الموظفة في إطار بعدها الكتابي اللغوي والتخييلي، ولذلك فنحن نلاحظ:

- أن للمتخيل عمقا اسراتيجيا تتوغل فيه الكتابة الروائية، يوسع من قاعدة محكيها ويضفي عليها طابع الأسلبة.
- أن المتخيل العجائبي في نصوص الحديث النبوي الشريف، يكسر من تفاصيل المحكي الروائي.
- أن قراءة في العدد والمعدود في هذه الأحاديث تحيلنا عنصر التهويل والمبالغة: (سبع قناطر، مسيرة ثلاثة آلاف سنة، الكبائر سبع أو سبعمائة، تسع وتسعون بيضة، ألف أمة ستمائة منها في البحر وأربعمائة في البر)، فهذه الأعداد تعود إلى الرقمين سبعة وتسعة وتأويلاتهما عديدة، وفي علاقتها بمعدوداتها يتضح البعد التهويلي المبالغ فيه، ودون أن ندخل في الأهداف الدينية من ذلك.

٣ ـ مشاهد القيامة :

وهي ما تمثل له الرواية بالأمثلة التالية:

أ –"ويساق أعداء الله إلى النار وتسود وجوههم وتزرق أعينهم وتختم أفواههم فإذا انتهوا إلى من أبوابها استقبلتهم الزبانية بالأغلال فتلك السلسلة توضع في فم الكافر، وتخرج من دبره، وتغل يده اليسرى إلى

عنقه وتدخل يده اليمنى في صدره وتنزع من بين كتفيه ويشد بالسلاسل " (الرواية ص ٢٣)

ب - "إذا استغاثوا بالمطر ترفع سحابة سوداء فيقولون جاء الغيث من الرحمن فتمطر عليهم حجارة من نار تقع على رؤوسهم ثم تخرج من أدبارهم ثم يسألون الله ألف سنة أن يرزقهم الغيث فتمطر سحابة سوداء فيقولون هذا سحاب المطر فتمطر عليهم حبات كأمثال الأيل فمن لدغته لدغة لا يذهب عنه ألمها ألف ألف سنة " (الرواية ص ٢٨)

ج- "ثم يقول الله يا إسرافيل قم وانفخ في الصور نفخة البعث، فينفخ وينادي أيتها الأرواح الخارجة والعظام النخرة والأجساد البالية والعروق المنقطعة والجلود الممزقة والشعور المتساقطة قوموا الفصل القضاء فيقوموا بأمر الله تعالى وذلك قوله تعالى (فإذا هم قيام ينظرون إلى السماء قد مارت وإلى الأرض قد بدلت وإلى العشار قد عطلت وإلى الوحوش قد حشرت وإلى البحار قد فجرت وإلى النفوس قد زوجت وإلى الزبانية قد أحضرت وإلى الشمس قد كورت وإلى الموازين قد نصبت وإلى الجنة قد أزلفت علمت نفس ما أحضرت) فيخرجون من القبور حفاة عراة " (الرواية ص ٣٤)

وتتوالى مقاطع أخرى من الرواية وهي تؤسس طابعها التعبيري والجمالي على مشاهد القيامة، لتحقق نوعا من التوازي بينها وبين محكي الرواية الذي يقوم على سيرة "علي" وسِيَرِ المكان وسيرة الدار البيضاء. لكن هذا البعد النصي لمشاهد القيامة، وهو مستدعى من ثقافة "علي" وثقافة السارد، ومن موت "علي" يؤسس على مستوى الكتابة الروائية لأمرين:

أولهما: خراب العالم وخراب مدينة تتحكم فيها سلطة سياسية فاشية تضع الحريات وتتعقب المناضلين.

وثانيهما: مضاهاة رمزية بين العالم القيامي وعالم المدينة.

وأهم ما توحي به نصوص مشاهد القيامة في الرواية، هو أنها تحقق للرواية انفجاريتها على مستوى اللغة والأسلوب وتعدد مستويات عوالم التخييل، كما تشترك في هذه الخاصية مع نصوص أخرى.

٤ ـ نصوص الأبشيهي:

وهي عمدة في الرواية، تبدأ من النص الموازي الذي تتصدر به، وتمتد على مساحة المحكي الروائي وهي تتقاطع وتتوازى معه، وتؤشر على تباين عوالم الرواية ومحكياتها المتخيلة والمستعارة من نصوص خارجية أخرى. ويكفي أن نمثل لنصوص الأبشيهي، المأخوذة من كتاب "المستطرف" بمثال:

- "جاء في بعض الأخبار أن نوعا من الجند في قديم الزمان، قبل خلق آدم عليه السلام، كانوا سكانا في الأرض قد طبقوها برا وبحرا، وسهلا وجبلا، وكان فيهم الملك والنبوة والدين والشريعة. وكانوا يطيرون إلى السماء، ويسلمون على الملائكة، ويستعملون منهم خبر ما في السماء. وكثرت نعم الله عليهم إلى أن بغوا وطغوا وتركوا وصايا أنبيائهم، فأرسل الله تعالى عليهم جندا من الملائكة، فحصل بينهم مقتلة عظيمة، وغلبوا الجن وطردوهم إلى أطراف البحار وأسروا منهم أمما كثيرة ... " (الرواية ص ١١٥/١١٦).

يسترسل هذا النص بعجابيته وأسطوريته التي يبدأ منها حيث يخرق أسطورة البدء الأول للعالم كما يقدمها القرآن الكريم والتوراة، وحيث يرى القرآن الكريم

أن بدء العالم تحقق مع تشكيل آدم من تراب، ويؤكد التوراة على أن العالم كان يغمره الماء والظلام قبل أن تبدأ عليه حياة الخليقة، والله خلق العالم في ستة أيام، لكن نص الأبشيهي بخرقه لهذه الثوابت الدينية، يتحدث عن وجود الخليقة قبل وجود آدم، ولا يهمنا من هذه الملاحظة سوى الغلالة العجابية والأسطورية التي يتسربل بها نص الأبشيهي وهو يدخل في نصوص الرواية الأخرى، وباعتباره نصا تراثيا، فهو على هذا المستوى من حضوره الخاص يحقق نوعا من التفاعل الذي تقيمه الرواية بأحداثها وواقعها وتماهيها مع البنى التراثية، وحيث تتكون البنية العامة لرواية من هذا التفاعل بين حقول واقعية وتخييلية ومرجعيات ثقافية تراثية، تنظمها الرواية كما تنظم علاقاتها على نحوها الخاص.

٥ ـ سير الملوك للشعبي:

في آخر الرواية تتحول الدار البيضاء إلى أرم ذات العماد، وعلى نحو استعاري ينتقل من مستوى تشخيص المدينة بأناسها وصراعاتها مع اليومي إلى مستوى الاستعارة. وهو تحول ترميزي يقترب على مستوى الرمز من تصعيد حالة المدينة المعروفة ف بجغرافية المغرب وبالأحداث التي عاشتها إلى مستوى مدينة أسطورية بناها شداد بن عاد ليضاهي بها جنة الله. وفي هذا السياق التبادلي بين الدار البيضاء وأرم، أية ترميزات ورموز، وتبادل لعلاقات رمزية أو ترميزية، وأية وظائف لهذا الرمز أو الترميز؟

من خلال تنويعات تشكيل الخطاب الروائي، نقرأ:

ـ "إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد. حكى الشعبي في كتاب سير الملوك أن شداد بن عاد ملك جميع الدنيا، وكان قومه عاد الأولى زادهم الله من بسطة في الأجسام وقوة حتى قالوا: من أشد منا قوة؟ قال الله تعالى: (أو لم يروا أن الله الذي خلقهم هو أشد منهم قوة) وأن الله تعالى

بعث إليهم هودا نبيا عليه الصلاة والسلام، فدعاهم إلى الله تعالى، فقال شداد: أنا أبني مثل هذه الجنة ولا أحتاج إلى ما تعدني به. قال:

. فأمر شداد ألف أمير من جبابرة قوم عاد أن يخرجوا ..." (الرواية ص ١٤١)

وإذا كان تعليقنا على كل هذه النصوص حول مسألة التنويع في مواد المحكي، وتفاعلات النص الروائي مع نصوص أخرى تراثية، فإن عنصر إضفاء تعدد اللغات وتنويعات الأساليب، هو ما يمكن أن يشد نظر القراءة إلى مستويات البناء النصي، وتفاعله مع البنيات التراثية، وانشداد هذا البناء العام للرواية إلى طبيعة تعدد مستويات البناء، وتعدد الخطابات واللغات ودرجات التخييل الروائي.

وعلى مستوى النتائج، فإن رواية "الجنازة"، قد مارست بحثها الروائي الكتابي من أجل الوصول إلى شكلنة جديدة، تقوم على تظافر جدلية الموت والحياة، مع ما يمكن أن يجسده هذا التظافر من خواص أدبية وجمالية تعبيرية وأسلوبية تسعى لبناء عالمها الروائي من تعدد وتنوع الأبنية ومستويات التخييل واللغات والأساليب.

إن التخييل التراثي، وموحياته للنص ككتابة، وللقراءة كتأويل، لا يوجد خارج مرآة ليست عاكسة، ولكنها متشظية، تعكس تشظيا آخر لمعنى الموت والحياة، ومعنى الكتابة في الموت والحياة.

المبحث الثاني

التخييل والخطاب الروائي

بحث في تنويعات المحكي

قراءة لروايتين لمحمد الأشعري:

- "تنويعات المحكي في "جنوب الروح".
- التشكيل السردي في "القوس والفراشة".

١ - تنويعات المحكي في "جنوب الروح"

يمكن النظر إلى رواية مُحَمَّد الأشعري "جنوب الروح" على أساس اعتبارها رواية تحفل بالفضاء، وتجعل منه عنصرا مهيمنا ومجالا واسعا لاشتغال المحكي وانتقالاته، وهي بذلك تنضاف إلى عدة أعمال روائية مغربية أسست فرادتها وطرائق انبنائها على مقولة الفضاء الروائي، باعتباره بنية مهيمنة تلحم التفاصيل وتشد الشخصيات إلى التساكن مع هذا الفضاء أو تفجيره عبر جعله لحظة من لحظات القلق والوعي والمساءلة أو رصده من موقع التجربة والمعاناة.

تبدو إذن "جنوب الروح" رواية عارفة بمجال اشتغالها ككتابة روائية لا تستنسخ واقعها وإنما تؤسسه على امتلاك التفاصيل وحيازتها وبنيتها في التحام الشخصيات بالمكان قرية "بومندرة" حتى والرواية تتجه نحو التاريخ الروائي عبر مواد وأنواع المحكي وممكناته التخييلية لشريحة اجتماعية عانت الهجرة من الريف .

كما تبدو قيمة الهجرة في الرواية نوعا من التعليل لتناسل المحكيات وتفجير العلائق الدموية مع المكان ومع الذات. وذوات شخصيات الرواية تتنازعها ذاكرة موشومة بلحظات الموت. وهو موت خاص تسعى الرواية إلى جعله غرائبيا يقع في مناطق السر ويتماهى مع أعنف وأقسى لحظات الحياة.

هنا ترسخ الرواية قيمتها الكونية حتى وهي تشتغل بتوصيف فضاء محلي مغرق في المحلية. ذلك أن العلامات المكانية بوظائفها وإيحاءاتها وتوحشها الجميل تصطنع للرواية طابعها الخاص الذي يملكها خصوصية الكتابة وخصوصية التخييل.

يتقابل المعيش بتفاصيله اليومية مع معاينة الموت: موت الشخصيات وموت الأمكنة: "يمر الفرسيوي على السنوات الأولى لعودته إلى الريف، فلا يتذكر هل وجد بقايا من عائلته أو أخبارا جديدة عن أهله. بل ينتقل بسرعة ليتحدث عن

رحلة هائمة في المنطقة التي تأخذه حتى البحر وعن امرأة من الزغنغن قالت له إن الأمكنة تموت" (الرواية ص ٥٤)

لكن هذا الموت ببهائه الأسطوري وغلالته السحرية و السرية وقلقه ومعايشة تفاصيله، يترادف في الرواية مع حياة عادية لها قوة الاستمرار والدفاع عن الوجود. فموت بعض الشخصيات في الرواية إنما هو موت من كانوا يشهدون على الموت، حتى وهم يمارسون انشغالاتهم العادية بالحياة اليومية. لأن شهادتهم على ذلك الموت هي ما يمنحهم طاقة تخييلية تجعل منه أسطورة. وإن كان "الفرسوي" نفسه قد شهد على موته وعاش لحظات قلق ذلك الموت وعجائبيته.

الأماكن تبدو عابرة في الرواية. بالنسبة لحيوات الشخصيات. هي أماكن منذورة لعبور دائم، وهجرة وانتقالات فقرية "بومندرة" التي يجعل منها المحكي في الرواية مكانا مركزيا، ليست سوى مكان للمجيء من الريف والذهاب نحو أماكن أخرى.

لذاكرة الشخصيات سطوتها في نسج محكيات حول الهجرة من الريف. فما يكون المكان بغير ذاكرة أمكنة أخرى طواها النسيان والموت وبقيت علاماتها في الذاكرة والوجدان والمعاناة؟ ضمنيا، تطرح الرواية هذا السؤال، وهي أيضا تجعل من مكان العبور نوعا من المعادل الموضوعي للحياة نفسها: مجيء ينتهي إلى ذهاب، وبهذا تشيد الرواية بعد رمزيا للأمكنة في بعدها الإنساني والكوني. حتى وهي ترصد تفاصيل الحياة اليومية والواقعية للشخصيات وتستدعي مواقفها، لكنها تحفل بجعل هذا الواقع سطحا لعمق آخر هو ما تحيل عليه دلالات الحياة والموت.

المعيش في الرواية ومعاينة الموت:

ـ هموشة تعاين موت علال الفرسيوي.

ـ كنزة تعاين موت سلام.

. الفقيه يعاين موت يامنة.

. القرية تعاين موت مُحَمَّد الفرسيوي.

وفي إطار هذا الجدل القائم بين الموت والحياة تستثمر الرواية طاقات التخييل وتحيل في نفس الآن على مجموعة من العناصر التي توهم بواقعية المحكي، والتي تضفي على الهجرة من الريف إلى قرية بومندرة نوعا من التأريخ الروائي، وتتمثل في كون الهجرة جاءت نتيجة لهروب من مجاعة ١٨٨٠ كما تشير إلى ذلك الرواية:

. "القرية التي نزل إليها في بداية القرن مهاجرون طائشون من قبائل تشظت بالمجاعات والحروب" (الرواية ص ٨)

. "كان قد جاء به و بإخوته في عين الشواري مع الكرموس اليابس والزبيب ، وهرب بهم من الريف في مجاعة ١٨٨٠" (الرواية ص ١٢)

كما تحيل الرواية على عام البون وأحداث ١٩٥٨ وحرب الريف وأحداث أخرى تجعل من هذا الزمن الخارجي ذي الطبيعة التاريخية نوعا من موقعة الأحداث الروائية في سياق الزمن المادي، وهذا الإيهام بالواقع سوف يتصادى مع ممكنات أخرى لتفاصيل حكائية تصدع الواقع نفسه وتحيله إلى قوة العجيب والأسطوري كفحولة الفرسيوي واستثمار فضاء الجنس عبر رموز الطبيعة والماء من أهمها ، في المكان الذي تسميه الرواية "تاصبابت" وإلى جانب ظهور البطل واختفائه على شكل محير ولا يقبل التفسير.

إنها قدرة الروائي "مُحَمَّد الأشعري" على التوليف بين بنيتن تستثمر كل واحدة منهما الأخرى وهي تجاورها وتبني ذاتها على أساسها، وأعني:

. بنية تحيل على عالم الواقعي التاريخي.

. بنية تفريخ وتناسل عالم مسكون بالأساطير والقوى العجيبة.

تتصادى البنيتان في الرواية وتتآلفان في نسيج حكائي له طبيعة التوليف بين المتناقضات ، فالرواية لا تؤرخ للهجرة من الريف ولكنها تسعى إلى تأسيس رحلة رمزية عبر اللغة الروائية، لها أبعاد ودلالات ترميزية لما يمكن أن يحياه الإنسان حتى وإن كان يحيا في مكان مسمى ويحيل على الجغرافية المعروفة.

وإذا كان الريف كما تراه شخصيات الرواية أحجارا وأشجارا وهواء مشبعا بالبارود والدم، فإن قرية "بومندرة" كمكان للهجرة تصبح فضاء الجنس والمرأة والحلم والحكايات المستعادة من وعي شعبي يدرك العالم عبر الحكاية نفسه. أما "زرهون" فتحيل في الرواية على هجرة أخرى نحو الغرب: ألمانيا، فرنسا، بلجيكا، هولندا. كما أن المكان في جنوب الروح يسعى إلى بناء ذاته من خلال كونه لا يحيل إلا على فراغ تملأه أشباح حياة هاربة منه وإليه. المكان منشأ الحياة، والإنسان هو من ينشئ المكان ليبني الحياة: "هكذا نشا دوار بومندرة: بنى الفرسيوي عشا من جذوع الشجر وأوراقها ووضع فيه فراخه المتعبة، ثم أخرج من قعر الشواري بندقية بوحبة الملفوفة في خرقة صوف، مع قضيبها وبارودها وعدتها. هيأ مكانا للنار في العش ثم جلس تحت أشعة الشمس لا يعرف من أين يبدأ لكن الأمكنة عندما تولد فإنها لا تنتظر من أحد أن يقود خطاها الصغيرة، لذلك فقد مضت سريعا تلك الليالي المرعبة التي قضاها "الفرسيوي" يحارب الذئاب المتعاركة حول عشه (الرواية ص ٣٤).

تبني الرواية منطقها الخاص على بناء الأمكنة، عبر المعيش والمتذكرة والمحلوم به، لتجعل من تلك الأمكنة فضاء للموت: "مساء ذلك اليوم كانت قرية بومندورة قد دفنت أول من وطئها قادما من الريف، وكان حفظة القرآن بها مجتمعين في بيت الهالك" (الرواية ص ١١)

إن أول من يعمر المكان هو أول من يخليه ذاهبا نحو النهاية وتاركا للحياة أن تستمر، وبهذا تستحضر الرواية رمزيا بدئية العالم مع بدء التكوين وأسطورة آدم، مع أن موت الإنسان وموت المكان في الرواية يتحققان بشكل ملغز ومحاط بكثير من الغرابة والسحر واللامسفر.

أنواع المحكي في "جنوب الروح":

تنجح الرواية في تنويع محكياتها وإقامة علاقة تبنين بين هذه المحكيات داخل نسيج من العلاقات التي تردم المسافة.

إن غنى الرواية كجنس أدبي لا يتحقق إلا بحيازتها لطاقات تخييلية تمنح من كل تنويع حكائي كما تسعى "جنوب الروح" إلى ذلك، وهي إن كانت عبر ذلك التنويع تجسد بعض الانتقالات من محكي لآخر، فإنها لا تحدث إلا في شكل انسراب الموجة في الموجة ودخول الماء في الماء. الفراغات نفسها تصبح جزء من هذا النسيج ومن مظهره الشكلي، والقارئ لا يشعر بتلك الانتقالات إلا بعد استعادة الأحداث وتشكيلها في الذهن وممارسة تفكيكها وإعادة تركيبها بواسطة القراءة. ونتوقف هنا عند أنواع الحكي:

١) المحكي الرحلي:

يستغرق كل الرواية ويمتد عبر استمرار القراءة. وامتداد صفحات المكتوب الروائي، سيما وأن "جنوب الروح" لا تحفل بالبناء التصاعدي للأحداث عبر تصاعد الزمن. وإنما هي تشظي من لحظاتها. ولذلك فتنوع هذا المحكي الرحلي بين الرحيل أو الهجرة، تارة من الريف إلى بومندورة وأخرى إلى زرهون. وإلى بعض المدن المغربية أو إلى بعض دول أوربا، هذا التنوع له وظيفة بناء تفاصيل المحكي وتحقيق نوع من اللحمة في النسيج، وله دلالة تشظي الحياة التي تحياها الشخصيات الروائية من خلال ذهابها وانتشارها في الأمكنة، وهو ذهاب يرتبط

بتجربة الموت والحياة.

٢) المحكي التاريخي:

يحتفظ هذا المحكي لنفسه بالصيغ الأسلوبية الجاهزة وبلغة السرد التاريخي وما تحتمله من منطق وصفي وحيادي بارد أحيانا. وكما أشرنا فإن الرواية قد سعت للتأريخ روائيا لحياة شريحة اجتماعية وتجعله مادة من موادها الحكائية، بصلابة لغته وحيادها: "يقع دوار بومندورة في الهضاب الشرقية لجبال زرهون، وفي المنطقة التي اصطلح على تسميتها بأهل الربف، لأن دواويرها تشكلت في أعقاب هجرات متلاحقة من الريف. وهذه المنطقة المحسوبة على شمال البلاد تتكون من دواوير بومندورة، ضهر الخلف، دكارة، دندانة، ضهر بن عبد الله، سيدي موسى، آيت عاشور، بوعسل، بني مرعاز، كرمت، بومراق، عين السي عمار، الجعادنة، المصمادة، تازة ودواوير أخرى محاها الزمن، أو في طريقه إلى محوها " (الرواية ص ٢١).

يتعالق هذا التحديد لموقع الجغرافي والساكنة بأحداث تاريخية عرفتها المنطقة في إطار ما يمكن أن يشيد من علائق بين الزمان والمكان، بينما يبدو السارد عارفا ومعرفته مثقلة بعلامات من الماضي وكأنه يريد أن يموقع أحداث الحاضر في سياق أحداث أخرى ماضية كان لها تأثيرها وتوجيهها للأحداث.

إن معرفة السارد بثقل الأحداث الكبرى التي صنعت المصائر، هي جزء من معرفته بأمزجة الشخوص الروائية وجنوحها ودمويتها في بعض المواقف وانتصارها للذات عبر قوة الجنس وسحره وعبر إغراء الحكاية كزاد يومي، وهو أيضا جزء من معرفة جعلت موت الأمكنة قلقا معيشا ومتوارثا من الماضي. فالرواية تؤرخ عبر مسارها التخييلي وبأدوات الرواية وممكناتها التشخيصية لتأثير الهجرة على الشخصيات واتجاهها نحو المصائر الغامضة والموت الغامض ولنستمع إلى منطق

هذا المحكي التاريخي:

"خلال مرحلتها الذهبية عرفت هذه المنطقة حروبا، وأحداثا طريفة، وأنتجت علماء ومقاتلين ومتصوفة، لكن لم يعرف فيها أبدا أغنياء من الصنف الثقيل. ويرجع ذلك لاحتماء المهاجرين بالمناطق الوعرة، حيث لا توجد أراض شاسعة زراعية مهمة وغرسوا ضيعات الزيتون، ولكن شخصين أو ثلاثة تمكنوا من امتلاك أراض زراعية مهمة وغرسوا ضيعات الزيتون والكروم، فأصبحوا مدعاة للدهشة، ونسجت الحكايات حول مطامرهم وخوابي زيتهم، وبخلهم الشديد، ثم جاء زمن الهجرة إلى أوربا فبدأ الناس يتقبلون أشياء جديدة ومواد جديدة، ونسوا تاريخ العنف والقسوة والاكتشاف لينخرطوا في أحقاد طرية وهموم معاصرة " (الرواية ص ٢١).

وإذا كانت محطات هذا المحكي التاريخي تؤثر على تحولات وأزمنة وتؤرخ للذات الجماعية وهي تتشكل وتبدأ في نسج علاقتها مع تحولات اليومي، فإن لغته هي لغة مباشرة تسعى إلى التوصيل ولا تنشئ العالم نفسه عبر اللغة كما في محكيات أخرى.

معلوم أن كاتب الرواية شاعر مسكون باللغة واللغة تسكنه، ولكن افتراضا أوليا قد يقودنا إلى أن "جنوب الروح" هي مختبر للكتابة السردية بكل ممكناتها، ولذلك يظهر جانب آخر من شخصية الكاتب، وهو الصحفي، باستعمال عبارات مثل: منطقة محسوبة على شمال البلاد/ المرحلة الذهبية/ أغنياء من الصنف الثقيل.

٣) المحكي الفانتاستيكي:

حيث يصبح الزمن الضائع لا مفسرا، وحيث يشتغل محكي الرواية على المسافة القائمة بين العجيب والغريب. فالشخصيات نفسها تجد بعض أوضاعها

أمام قلق خاص لأنها تعجز عن تفسير وقوع أحداث لا تخضع للعقل والتفسير المنطقي. ولعل هذه الخاصية الروائية أضفت على جنوب الروح غلالة من أسطرة الواقع، بتنضيد بعض المواد الحكائية التي تحيل على السحري والجنسي والما ورائي، وببناء الرواية لطقوسية أسطورية تحضر فيها عناصر الطبيعة: الشمس والقمر وأماكن الماء، لتصبح مشاركة وراعية لهذا التأثيث المكاني ألذ يحضر في بطل الرواية بشكل يضاهي حضور البطل الأسطوري وهو يصنع رمزيته من اختراق الممكن واختراق المستحيل:

"خرج الفرسيوي قبل الفجر، والقمر مثل الشمس، وذهب لـ (تاصبابت) قصد الوضوء، ولما عاد بعد خمس سنوات بعد أذان الفجر بقليل كان شعر رأسه ولحيته ما يزال مبتلا. دفع الباب المتداعي لغرفته وأحنى قامته الطويلة، فإذا بهموشة تصرخ صرخة فزع أيقظت الدوار كله. الشاهد هو أن الفرسيوي الذي ظل لسنوات بعد ذلك يؤكد ويحلف على ذلك بأغلظ الأيمان، أنه لم يغب سوى نصف ساعة اغتسل فيها بتاصبابت وعاد للبيت قبل أن ينشف شعر رأسه ولحيته قد غاب خمس سنوات وجاءت الأخبار بموته بعد سنتين من اختفائه (...) أمسكت هموشة القشابة وتشممتها، كانت رائحة الفرسيوي، تلك الرائحة التي ظلت عالقة بجسدها حتى قام عنها في تلك الليلة وذهب للاغتسال" (ص ٢٤)

كيمياء عناصر هذا المحكي يتداخل فيها الجنس والموت، والظهور والخفاء، والمكان والزمن الضائع، كما يتداخل فيها حضور الشمس والقمر والفجر، وإذا كنا أمام لحظة تقع بين العجيب والغريب فإن هذا المحكي الفانتاستيكي يصبح آسرا وخالقا للذة القراءة، وهي لذة نابعة من منطق الرواية الخاص، كإرباك للمنطق العادي والمبتذل، وهذا الإرباك هو جزء من جمالية الكتابة القائمة على التخييل، وجزء من تعامل الكتابة الروائية مع عوالم وفضاءات تغري بالكشف والاكتشاف.

٤) المحكي الجنسي:

الجنس في الرواية ليس مجرد علاقة بين الرجل والمرأة، فهو طاقة أسطورية تنسج من حولها الأقاويل، وتؤسس لتحقيق الذات وبدء العالم، إنه بقدرته الخارقة فعل رمزي، لا يجنح نحو الإثارة وإنما يسعى إلى خلق لذة جمالية برمزيته التي تجعله حدا بين الموت والحياة، بين الفعل المباشر وبين ما يجعل منه أسطورة، لأنه يقع في اليومي والحلمي، ومن هنا فهو خلق للعالم بما يصاحب ذلك الخلق من سحر ودهشة وأسئلة حائرة ودواخل نارية لا تجد في الخارج سوى محاولات تعليل فاسدة، فتعود إلى الدواخل بحثا عن الإشراق، وتعود إلى الخارج لتجعل من الحدث حكاية لها روايتها على أطراف الألسنة، إنه تخييل الرواية للمحكي الجنسي، فالفرسيوي المسكون بالجسد يصطنع له المرأة الحلم سوالف وهي درجة بين الإنس والجن، فهل هي طاقة كامنة تعويضية تسعى إلى خلق بعض اللحظات خارج منطق الحياة الاعتيادية أم أنه منطق الرواية في بنائها لواقع متخيل علة واقع معيش وهل تجنح الكتابة الروائية بهذا البناء نحو خلق اللذة المستحيلة والمعاشرة التي تقع في مناطق المستحيل؟ الجنسي والعجائبي يتماهيان في الرواية داخل غلالة السحري : إنسي يتزوج الإنسي الذي له صفة الجن:

سوالف: "قالت سوالف أن الجن الذي يصبح إنسا والإنس الذي يصبح جنا" (الرواية ص ٧٦). وفي هذا الموقع الداعي إلى التردد بين وضعين يكون الفرسيوي قد ذهب ذهابه الخاص، في رحيل رمزي لا يقل دموية عن معاناته لذهاب آخر في الحياة، سواء في المدن في الحلقة ليجد في الحكايات الشعبية شفاء وعونا على الحياة. فهذا هو مُحَمَّد الفرسيوي، وارث أسرار وفحولة الأب، علال الفرسيوي، فكأن قيم التوريث في الرواية لا تعني المال والمكانة، وإنما تعني النظرة للعالم وممارسة الخصوصية في التعامل مع القيم والمواقف والتوجهات، فهذا النزوع

الاستيعاضي لدى مُحَمَّد الفرسيوي إنما هو تعبير عن حاجة الإنسان إلى أن يقاوم لعنته بالحلم:

"وذهبت سوالف بالفرسيوي إلى عين مثلجة فغسلته وسقته ونقت جسده من الندوب والجروح القديمة ومررت يدها على ذكره فصار ملء ذراع، وجنت له فواكه غريبة ما إن أكلها حتى استعاد قوته، ثم قالت له أغمض عينيك وقالت افتحهما، فإذا هو في قصر بهيج تحيط به سواري الرخام، وأسرة الحرير وتترقرق فيه نوافير من ماء ملون وغير ملون، وإذا بمجلس حافل لرجال ملثمين، قالت سوالف سلم واجلس، ولا تتكلم حتى يطلب منك ذلك، وجاء القاضي فسأل الفرسيوي عن اسمه ونسبه، وعما إذا كان موافقا على الزواج من سوالف، فأجاب بقلب ثابت على ذلك، وقبل الزواج فقرأ الحاضرون الفاتحة " (الرواية ص ٧٧)

٥) المحكي الحلمي:

الشخصيات في الرواية تحكي أحلامها وتجعل من الشخصيات الأخرى متلقيا لتلك الأحلام.

ولطبيعة تلك الأحلام شكل اختراق الزمان والمكان، وتحقيق مالا يمكن أن يتحقق في الواقع. كما تسوق الرواية أحداثا وفضاءات ذات طبيعة حلمية حتى وإن كانت لا تحدث في منام.

تلاعب الرواية هذين المستويين من المحكي الحلمي وتدخلهما كاندماج في مواد المحكي الأخرى، وهكذا فالرواية لا تقوم على لحظات تستنسخ الواقع أو تشهد عليه، ولكنها تجعل من لحظاتها تأسيسا لقيم كتابية جديدة أساسها اللا حدود، حيث يتم ترسيخ المكان من أجل تفجيره بمكان آخر. مكان الحلم يفجر مكان الواقع الروائي، وأزمنة الحلم تكسر منطق الزمن الاعتيادي حتى وهو يحيل على بعض التواريخ.

وفي المستوى الأول، حيث تصرح الرواية بأن ما يتلقاه القارئ هو حلم من قبيل ما يراه النائم، فإن هذا المستوى يمكننا من معرفة إضافية بالشخصيات تحفر في لا شعورها وفي لا قصدية العوالم التي تشغلها وهي تطغى على السطح عن قاع النفس كنوازع استعاضية عن الحرمان والفقد، كما هو حال الفرسيوي: "فرأى فيما يرى النائم نبع ماء صاف، ورأى نفسه منكفئا على النبع يغرف منه، فإذا به يلمح امرأة عارية في مرآة الماء، مد يده فأمسكها وتبعته، كانت بيضاء ثلجية فلم يستطع التحديق فيها، لكنه ضمها إليه وجرى بها حتى وصل إلى حنبل السطح. وعندما هم بها وقد رأى جسدها متهيئا اختفت فجأة ثم ظهرت تحت الزيتونة الكبيرة وعندما لحق بها، اختفت من جديد، فصار يجري وراء ظهورها ويصرخ عند اختفائها حتى أفاق" (الرواية ص ٥٢)

أما في المستوى الثاني فتحضر أحلام اليقظة كتخيل واسيتهام، فالرواية تقارب مستوى آخر من الكشف عن البنية اللاشعورية، وإن كانت تفتح أفقا للتخييل:

"ووسوس الشيطان للفرسيوي فصار يطلب من سوالف العجب العجاب وهي تقول له أنا بالله والشرع معك، فستسقط ذات يوم في المحظور، ولكن الفرسيوي كان لا يقف عند حد فاستحضر نساء عائلته، وأخوات هموشة ونساء معارفه ونساء أولاد أخيه، وخالة له ماتت في الريف قبل الهجرة، ثم صار يشتهي غلمانا في السوق فيستحضرهم بسوالف، ويفعل معهم العجائب، حتى كان يوم يا حضار يا كرام، فطلب من سوالف أن تأخذ هيأته هو نفسه ولكن بجسد أنثى (...) وكذلك كان. جاءت سوالف امرأة على هيأة الفرسيوي واشتهت المرأة الفرسيوي نفسه، فانبرى لها وقد أخرجته الشهوة عن أحواله فأرغد وأزبد، وضرب بقدميه الأرض كالثور الهائج، ثم أقبل على الفرسيوي وهو امرأة تترنح متأوهة وقد

انتفخ فرجها وبرزت تلافيفه البليلة، لا حياء في الدين، فما أن لمس لحمها لحمه حتى اشتعلت نار عظيمة وهبت ريح عاتية أحس الفرسيوي بنفسه مأخوذا في زوبعتها، وما هي إلا لحظة حتى وجد نفسه في ظلام دامس ..." (الرواية ص ٧٨،٧٩).

وفي كلا المستويين، يتم تخصيب المشهد بعناصر الطبيعة: نبع الماء، شجرة الزيتون، النار العظيمة، الريح العاتية، الظلام، وإذا كانت هذه العناصر تؤثث فضاء الحلم فإن حضورها الرمزي يضفي على هذه الأحلام حلة أسطورية ويبهجها بمباهج الجنس واختراقاته.

٦) المحكي المشخص والمؤسلب:

في بعض تمفصلات الرواية، نجدها تذهب بمعرفة السارد نحو المعرفة الكلية بالتفاصيل التي سردها عن نفسه إن كان شخصية وعن الشخصيات الأخرى التي يسرد عنها. لكن هذا السارد العارف يتوارى في بعض أجزاء الرواية ويمنح للشخصيات أصواتها الخاصة ولغاتها وممكناتها التعبيرية عن الذات، وبذلك تتحقق في "جنوب الروح" أنواع من الأسلبة ومن تشكل السلوكات المظهرية ومخبوءات اللاشعور للشخصيات وهي تظهر أمامنا في حالة تشكل. وتحضر هذه الشخصيات بلغاتها المحكية: دارجة وأمازيغية.

أ – المحكي بالدارجة العربية:

ويحتفل به الفصل الثاني من الرواية ، ويتحقق على لسان سلام، وقد مهد له السارد بقوله: "كان سلام يعرف المقابر كلها، لذلك فقد تحلق الناس حوله بعد دفن الفرسيوي وشخصوا بأبصارهم إلى تلك المساحة المزدحمة بينما راح يشير بأصبعه المعقوف شارحا" (الرواية ص ١٥).

ويستلم سلام سلطة الحكي عن تواريخ الميتات وأصحاب القبور وما كان من حياتهم:

"هناك القبر الهيه ديال الفقيه السي محند أو علال، حداه السي أحمد خاه، وفوق منه لهاد الجيه، خوهم السي ادريس، أودي ياسي ادريس مسكين، اتهرس سبعطاش لتهريسة حتى ولى كيجبر راسه بيده، وكيدير الكبريت على الجبيرة ويشعله ويجلس يشوف فيه..." (الرواية ص ١٥، ١٦). ففي هذا المقطع يختفي السارد الأصلي ويسلم مهمة السرد لسارد آخر يبدو عارفا بالموتى وحياتهم وأماكن قبورهم. إنها لحظة أخرى نادرة. تتداخل فيها الموت مع الحياة ويتم من خلالها قلب الأدوار فتصبح أماكن الموت (القبور) أماكن حياة، ويقارب هذا المحكي بالدارجة العربية ما يبدأ ببناء لحظات تتزاحم فيها التفاصيل حول الهجرة من الريف والموت وتشكل حياة جديدة للعشيرة.

ب- المحكي بالأمازيغية:

وهو يتماهى مع ذاكرة الريف، فالشخصيات لم تنس لغتها الأصلية، وهي في بعض المناسبات تفكر بهذه اللغة وتضرب بها الأمثال، كما هو في النموذج: وقال إذا كبر الأولاد فأرجعهم إلى الريف امراسن أبريد نبابا تسن: عرفهم طريق أبيهم حيا أو ميتا (الرواية ص ٤١). أو عندما تحضر المغنية وقد ورثت عن الموتى أشعارا رقيقة وغنت بطولاتهم وعشقهم للبارود:

فقالت المغنية:

أربي إديي ايوشين أوار اينو إسكذ

أمند غا ينيخ تجماعت أثيري ثغنى توجد

(ربي هو الذي أعطاني كلاما جميلا متدفقا ما إن أنطق الكلمة حتى تكون

الأخرى قد ولدت) (الرواية ص ٦٨).

إن هذا المحكي وهو يمتلك لغته الخاصة إنما يسرح بنا عبر القراءة في أسرار سحر الغناء الشعبي ولغاته التي كانت قد تباهت بها تلك المغنية الأمازيغية الوافدة من جبال الريف، ودون تعنت أو نكران نقول إن الحفر في هذه الذاكرة وهذه الملكية الوطنية لكل ما ينتمي إلى ثقافة الشعب بكل تنويعاته إنما هو خاصية أساسية للكتابة الروائية، وهي لا تؤسس وجودها على ثقافة عالمة وشخصيات تنتمي إلى المراكز الحضارية، بل إنها تحفر في المتخيل الخاص الذي يتأسس من ثقافة الشعب بكل ما تحمله من خصوبة ورمزية، وهذه المسألة لا نطرحها كتحد أو مزايدة، وإنما هي استعداد ووعي وتوجه، فدخول الأمازيغية في نص مكتوب أصلا بالعربية، لا يعني خيانة لغة للغة، وإنما يعني استثمارا إيجابيا يحسب لصالح العمل الروائي، فالرواية وهي تمنح الشخصيات لغاتها بما تحمله هذه اللغات من معان وحقول للمعرفة وتصورات ذهنية، توسع من أفق إدراكها للعالم الذي تحاول أن تستحوذ عليه، وأن تجعل منه عالما يضاهي العالم.

٧) المحكي الشعبي:

تحضر بعض الرموز الثقافية الشعبية كنمط لوعي الشخصيات بجزء من عوالمها وبارتباط ذواتها بمحمولات وتجارب وتوجهات، والرواية من خلال شخصية الفرسيوي "حكاء" أو "حلايقي". سارد شعبي كالذي يوجد في كل الشعوب التي لها محكي خاص، والمثال من أدغال وقرى إفريقيا حيث السمر يستدعي هذا السارد الشعبي ليعيد حكي الحكاية المعروفة لدى من يستمعون إليها، فإن هو أخطأ في الحكي يطردونه من الجلسة ويستدعون ساردا آخر، وإن أخطأ السارد مرة أخرى يجلدونه بنعالهم، دليلا على تقديسهم لحرفية المحكي، وهو منحى قد يأخذ بعدا أنتروبولوجيا أو مورفولوجيا لنحو الحكاية.

كما أن الرواية تنسج ضمن مواد المحكي لحمة أخرى لبناء التفاصيل، فيحضر السندباد، وسيدنا علي وراس الفول، وشمهروش ملك الجن، وهذه الرموز الثقافية الشعبية تسمح للرواية بأن تفتح لها أفقا آخر هو الانفتاح على هذه الرموز الثقافية بدلالاتها الحكائية والتعبيرية و الرمزية. إن الشخصيات في الرواية، وخاصة الفرسيوي، لا تتعالم ولا تنطق بمعارف المؤلف، وإنما هي تمتلك ذواتها الفردية والجماعية عبر ملكية ثقافية وحياتية تعني خصوصية التجربة وخصوصية الحياة ووصف حضور الرموز الثقافية الشعبية من خلال النماذج:

أ- "وعندما كان الفرسيوي ينتقل من تلك الوقائع المعروفة إلى حكايات أخرى فيمزج بين ما تعرفه هشومة عن ليلتهما الأولى وما حدث لزوجة السندباد عندما دخل عليها بلهول ليلة سفر زوجها، أنت تجد ذلك طبيعيا كأنها تعرف السندباد وتعرف زوجته زليخة وتعرف تلك الشهوة التي تفجرها الشهوة والغرابة" (الرواية ص ٥٢)

ب- "هكذا ينتقل الفرسيوي بسرعة إلى النهاية مخلفا انقباضا رهيبا في صدر هموشة التي قامت مباشرة بعد انتقال الفرسيوي إلى مكان آخر من الحكاية حيث يتعلق الأمر بحرب سيدنا علي مع راس الغول" (الرواية ص ٥٤)

ج- " قاده التيه ذات فجر إلى مسجد صغير شرق مراكش، فأطلع الفقيه على حاله واهتم لهمه فأشار عليه بزيارة قبر سيدي شمهروش ملك الجن الذي يحكم بين الجن والبشر" (الرواية ص ٩٠).

وبالرغم من أن النموذجين الأولين يتعلقان بعلال الفرسيوي (الأب)، بينما يعود النموذج الثالث إلى مُحَمَّد الفرسيوي (الابن)، فإن هذه المسألة تقودنا إلى بعد التوريث توريث الأب للابن ما يحمله من ثقافة وما يختزنه من تجارب، وهذا ما يدفعنا إلى تأويل هذه الوضعية ، على اعتبار أن الثقافة الشعبية إنما هي توارث

بين أجيال وحضور رمزي في الوعي واشتغال في الذاكرة الفردية والجماعية إن استمرار علال في مُحَّد، هو بعد رمزي لاستمرار موروث ثقافي شعبي لا تنكر حضوره في حياتنا اليومية، بل إننا نحتمي به ونحاول من خلاله أن نفسر وجودنا وتاريخنا وانتماءنا إلى وعي جمعي.

٨) المحكي وسلطة الحكاية:

بتنوع المحكيات تجنح جنوب الروح نحو هوس خاص بالحكاية باعتبارها قيمة تخييلية وثقافية ورمزية تتعالق بالحياة والكون وعبر محمولات استيعاظية عن وعي الإنسان بعالم الحكايات التي كان يحكيها الفرسيوي الابن. هي تشرب معيش يعود إلى المحكي، عبر تجربة الحياة ومعاناة التوزع في الأمكنة، حيث الحلقة وحيث يوجد من يتلقى هذا المحكي الشعبي. فالفرسيوي الابن توارث عن أبيه كثيرا من هذه الحكايات وتعلم منها الكثير من الحلقة، إنه سليل علال الفرسيوي الذي كان كما تقول الرواية:

"كايحاجي، وكما تقول عنه هموشة الفرسيوي، على رقبتي كون خيروك تموت كتشهد أولا كتحجي حتى تقول كانحاجي (...) كتبدا كان ما كان كتغاشى، وكيولي لسانك كيجمد الطيور فالسما " (الرواية ص ٩). هكذا تصف هموشة تحرر الحكاية على لسان الفرسيوي، وفي لحظة هذا الوصف يكون "علال الفرسيوي" قد مات موته العجيب المفاجئ من غير أن تدري هموشة بذلك أما ولده مُحَّد فيتحول إلى حلايقي:

"يقتعد مُحَّد الفرسيوي جلدة الماعز التي جاءت معه من بومندرة ويبدأ في سرد الأحاجي، كل تلك الأحاجي التي حفظها من أبيه لسنوات طويلة، واستظهر شخوصها ووقائعها بينه وبين نفسه ، وهو يمشي في الطريق أو يتقلب في الفراش". (الرواية ص ٢٧).

إن امتلاك الحكي والدخول في عوالمه الأسطورية عبر الحكايات الأزلية والعنترية وغيرها إنما يعني امتلاك حياة أخرى تضاعف التجربة واللذة والاستيهام والمعاناة والخيال، وتمنح الحياة الاعتيادية بعدا سحريا. كما أن احتفاء الرواية بهوس المحكي، يعني تضعيف اللذة التي تحدثها القراءة عبر تنويع مجالات اشتغال المخيلة الروائية.

تعني التعددية في بناء الأشكال والمواقف والأحداث واللغات في هذه الرواية، قيام العالم على تشظيه، لا على توليفاته القائمة فيه، أي على مفهوم الكتابة الروائية باعتباره خلقا جديدا للعالم الروائي، لا يستنسخ العالم كما هو، وإنما يغامر بوضعه أمام مرايا مهشمة.

٢ - التشكيل السردي: في "القوس والفراشة".

مداخل القراءة الممكنة:

تتميز رواية مُحَمَّد الأشعري الثانية، "القوس والفراشة"، بخاصية التشكيل السردي الذي يقوم على تنوع المحكيات وتداخلها، بما يوحي للقارئ بتشظية الأحداث ولملمتها داخل النسيج السردي، وحيث يقوم بطل الرواية "يوسف" بتبئيرها وتجميع تفاصيلها حول تجربته في الحياة وعلاقاته مع والده "الفرسيوي" ومع زوجته "بهية" وولده "ياسين" وصديقيه "أحمد مجد" و"إبراهيم الخياطي" وشخصيات أخرى تحضر في الرواية.

إن مظهر التشكيل الذي يظهر به السرد، من خلال كونه يمتد ويتسع ويتوزع عبر امتداد واتساع وتوزع المحكيات، ومن خلال كونه يتجمع في بؤرة التجربة الحياتية التي عاشها بطل الرواية "يوسف"، يوحي باشتغال روائي له خططه السردية ومراوغاته وتشابكاته، مما يستدعي النظر إلى مسارات الحكي في الرواية،

وهي مسارات متشعبة ترفض الانضباط إلى خطية السرد وتواتر وقائعه وتوقعاته.

من جانب آخر، فالرواية تستدعي تعدد المداخل إلى قراءتها، فهي لا تفرض على القارئ موضوعا معينا، أو قضية معينة تتناولها، بل إنها تسعى إلى أن تكون نصا روائيا مفتوحا على كل الموضوعات والقضايا، سواء منها التي ترتبط ب"يوسف" ومحيطه العائلي وصداقاته، أو التي ترتبط بالمغرب الجديد وما يشهده من تغير تتداخل فيه السياسة بمصائر الشخصيات وتطلعاتها وكبواتها، وبمعمار المدن (وليلي، الرباط، ومراكش) وما يعتريه من أوضاع وتحولات. بهذا المعنى فالرواية تنفتح على كل الموضوعات، لتجعل من الشأن العام شأنا خاصا يهم الشخصيات وهي تعيشه وتسائله وتعبر عن مواقفها منه. إن تعلق بطل الرواية "يوسف" بولده "ياسين" الذي راح ضحية انتمائه إلى تنظيم إسلاموي متطرف، يفتح الباب على واحد من الموضوعات التي تعرض لها الرواية بكثير من المأساوية، والشهادة على واقع جديد يعيشه الجيل الجديد، كما أن انفتاح الرواية على ذاكرة المكان (وليلي) واختفاء تمثال باخوس وسرقة الفسيفساء وما أحيطا به من تفاصيل، يشكل منطقة جذب حكائي لها سحرها الخاص.

تقوم الرواية بكثير من التوليف بين هذه المكونات والعناصر، وهي تسمح للقراءة بأن تبني شبكتها القرائية على جملة من المظاهر التي تخص التشكيل السردي، ومن بينها:

١) العلاقة البنائية القائمة بين "جنوب الروح" و"القوس والفراشة، والتي توحي بأن الرواية الثانية قد تَخَلَّقَتْ من رحم الرواية الأولى، وما تقدمه هذه العلاقة من اتصال وانفصال بين الروايتين.

٢) علاقة النص الداخلي الذي يقوم على المحكي بنصوص خارجية من ضمنها الرسائل التي يكتبها "يوسف" تحت عنوان "رسائل إلى حبيبتي"، ونصوص

الشاعر هولدرلين التي تسللت إلى جسد الرواية في تحاور تناصي معها.

٣) بنية الشخصيات الروائية وشبكة العلاقات التي تربط بينها والوظائف النصية التي تقوم بها، فإن كانت الرواية تعتمد على بطل مركزي هو "يوسف الفرسيوي"، فإنها تبني نسيجا من العلاقات الواسعة بينه وبين العديد من الشخصيات التي عوالمها الخاصة، مما يؤدي إلى توسيع المحكي الروائي. كما تثير الانتباه بالنسبة شخصيات الروائية ما يحضر من خلالها من بعد مأساوي، كمقتل "ياسين" ولد "يوسف" في أفغانستان وانتحار عبد الهادي فنان العيطة الذي يغني في ملهى "المرساوي"، والموت الغامض ل"ديوتيما" الألمانية زوجة "الفرسيوي"، التي تحمل اسم رفيقة الشاعر هولدرلين. فضلا عن الحوارات الداخلية التي يقيمها "يوسف" مع ولده المقتول "ياسين".

٤) تقابل فضاء الرباط مع فضاء وليلي، بحمولتيهما الدلاليتين المتباينتين، وحضورهما القوي في حياة "يوسف" ووالده "الفرسيوي".

٥) الفسيفساء الرومانية التي فككها "الفرسيوي" وحولها إلى قطع جمعها في أكياس، وما تعنيه الفسيفساء من بعد ترميزي دال على اتجاه الكتابة في الرواية إلى كونها هي الأخرى كتابة فسيفسائية على القراءة أن تنظر إلى تشكلها من خلال إعادة تشكيلها.

٦) تذويت التاريخ، حيث تصبح المعالم التاريخية ل"وليلي" ذات حضور قوي في الحياة الخاصة للشخصيات، وخاصة من خلال رموزها الأسطورية، ومآثرها، ومن خلال تمثال باخوس، الذي يصبح موضوعا جوهريا في حياة "الفرسيوي" وولده "يوسف".

٧) منزع المحكي الذاتي في الرواية، الذي يقدم سيرة "يوسف الفرسيوي"، كمناضل

سياسي تعرض للاعتقال في مرحلة السبعينات، وكمنتم إلى حزب سياسي هو حزب المناضل والشاعر والروائي مُحَمَّد الأشعري، وكصحفي يعمل في إحدى الجرائد وكاتب لعمود، وكمرتبط ب(زرهون) وخاصة قرية (بومندرة) كما حال المؤلف؛ وهو المنزع الذي يجعل الرواية تبني عوالمها التخييلية على ما يوحي بتجربة شخصية أراد الروائي أن يضفي عليها طابع الخروج من فردانية التجربة في اتجاه توسيع العالم الروائي وجعله مفعما بتجارب الآخرين.

إن هذه المداخل القرائية، وغيرها، تؤكد على التشكيل السردي للرواية، وما يحمله من زخم روائي كبير ميزها بالعديد من المميزات الدلالية والجمالية، مما جعل منها إضافة نوعية للمشهد الروائي المغربي.

تناسلات المحكي من "جنوب الروح" إلى "القوس والفراشة".

تدخل رواية "القوس والفراشة"، في جملة من علاقات النسيج الروائي مع الرواية الأولى التي كان مُحَمَّد الأشعري قد نشرها سنة ١٩٩٦ بعنوان "جنوب الروح". وتتمثل هذه العلاقات، على الأقل، في مظهرين أساسيين هما:

– الفضاء الروائي المشترك بين الروايتين، وحيث يحضر فضاء "بومندرة" في "جنوب الروح" كما يحضر في "القوس والفراشة" بتلوينات أخرى تتناسب مع التحولات التي عرفها المكان وعرفتها الشخصيات في الرواية الثانية. وإذا كان الفضاء في "جنوب الروح" يُعَدُّ فضاء مركزيا، من حيث تأريخ الرواية، روائيا، للهجرة التي عرفها "آل الفرسيوي" من الريف خلال المجاعة التي ضربت البلاد، فإنه بالنسبة لتشكيل عوالم الكتابة في "القوس والوتر"، يصبح فضاء مركزيا منه تتفرع الفضاءات الروائية الأخرى كفضاء وليلي وفضاء الرباط الذي يعرف معيش "يوسف الفرسيوي" بطل الرواية.

يبدو فضاء "بومندرة" – مسقط رأس المؤلف، ومسقط رأس "يوسف" –

بمثابة مُوَلِّدٍ للتداعيات التي تعرفها الأحداث، أو هو الرحم الذي بدأ منه تَخَلُّقُ العالم الروائي، ليشكل امتداده بالنسبة ل"الفرسيوي" نحو وليلي وبالنسبة ل"يوسف" نحو الرباط. ثمة ما يعني توسيع الفضاء الروائي وتنويعه والوقوف عند دلالاته ورموزه ومعانيه. في كلتا الروايتين، لا يظهر الفضاء الروائي كمجرد خشبة لمسرح الأحداث، بل إنه يحيا حياته الخاصة، بما يعتريها من ذاكرة للمكان وتحولات جوهرية.

– الشخصيات، فمن خلالها تبدو علاقات النسيج بين الروايتين كأنها تسعى إلى بناء ما يسمى ب"رواية العائلة"، من خلال متابعة سيرة الجد والابن والحفيد. ف"الفرسيوي" الأب، هو تلك الشخصية المركبة، التي تتراكب فيها الأبعاد الواقعية والأسطورية، ووجوده كشخصية مركزية يقوم في الرواية الأولى. و"الفرسيوي" الابن، محمد، هو الذي تزوج الألمانية "ديوتيما" وأنجب منها "يوسف" بطل الرواية الثانية، الذي يسرد أحداثها بضمير المتكلم، ويسرد الأحداث المتعلقة بوالده بضمير الغائب. ويوسف الفرسيوي هو الاشتراكي الذي سيعيش بألم كبير قتل ولده ياسين في أفغانستان بعد أن ذهب إليها وهو يحمل فكرة الجهاد الإسلامي. تحول كبير يعرفه معيش الشخصيات وسيرها في دروب الحياة، ومع ذلك فإن سلطة الماضي بقطبيه المكانيين: الريف، ألمانيا، تبقى مهيمنة على العالم الروائي، جاثمة بثقلها على الأجواء النفسية التي تعيشها الشخصيات.

تبدو الرواية إذن، كأنها قد تَخَلَّقَتْ من العالم الحكائي ل "جنوب الروح" فشكلت نوعا من الامتداد للشخصيات، في المسارات التي سارت فيها حياتها الخاصة، وبما يتسع له العالم الروائي من وقائع وأحداث. وإذا كان هذا التَّخَلُّق، يعود إلى النهاية المفتوحة ل"جنوب الروح"، وإلى ما يحتمل أن تمتد إليه هذه النهاة من بدايات لسرد روائي آخر محتمل، فإن هذا الوضع يحيل على روايات مغربية

وعربية حققت هذا النوع من الامتداد النابع من تناسلات المحكي، وهو ما يحيل على انفتاح النص الروائي وديناميته، وعلى كتابة روائية تُرْهِصُ بامتدادها في نص أو نصوص لاحقة، وهو ما تجلى في الكثير من النماذج الروائية العربية، لعل من أبرزها ما قدمه عبد الرحمن منيف في روايتيه "شرق المتوسط" و"هنا والآن شرق المتوسط مرة أخرى".

إن هذه الوشائج النصية المشتركة بين "جنوب الروح" و"القوس والفراشة"، تستدعي أن تحفل القراءة باستجلاء مظاهر وتجليات هذا المشترك النصي، الذي يشكل نوعا من الامتداد للرواية الأولى في الثانية، وتحليل هذه العلاقة سواء من خلال الفضاء (قرية بومندرة / مدينة وليلي) أو من خلال تاريخ العائلة الذي شكل جزء من التاريخ الشخصي لشخصية "يوسف" المنحدر من "الفرسيوي" الأب، ومن أمه الألمانية "ديوتيما"، وما عرفته العلاقة بينهما من توتر وتصدع دائمين.

عنوان الرواية

يحيل "القوس" في الرواية على نهر أبي رقراق في الرباط، من خلال حلم من أحلام "ياسين"، وحيث "كان يحلم بوضع قوس كبير من الفولاذ على ضفتي المصب، قوس يجعل النهر كما لو كان يمر بين أصابع المدينتين." (الرواية ص ٩٩).

ثم يحضر "القوس" مرة أخرى في سياق آخر، وحيث يسأل "يوسف الفرسيوي" زوجته "بهية" عن "الفكرة التي راودت ولدهما المرحوم حول قوس المصب (...) فقال إنه سوف يُركب قوسا كبيرا مثل قوس قزح يجمع الضفتين، قوسا ضخما، غير منتظم، لا أثر فيه لأي تماثل، قوسا يفوق في علوه قصبة الأوداية، تبدأ قاعدته الأولى في ذراع المصب في الرباط، ثم يعلو منها إلى أعلى نقطة في مساره، قبل أن ينزل صوب قاعدته الثانية على الضفة المقابلة. قوس من

الفولاذ، مصبوغ بالأزرق، كأنه خيط ماء يلعب فوق المحيط." (الرواية ص ١٠٧/ ١٠٨).

أما "الفراشة" فهي اسم عمارة باذخة بناها "أحمد مجد" صديق وغريم "يوسف الفرسيوي" في مراكش. عمارة من تسع طوابق تحتوي على شقق فاخرة، وأكثر من فاخرة، لأنها تفوق ما يمكن أن يُتَخَيَّل. "في اليوم التاسع من شهر ماي من تلك السنة، نظم أحمد مجد افتتاح (الفراشة) وكان حفلا مثلما خطط له منذ سنوات يفوق كل ما تخيله الناس عن الحفلات." (الرواية ص ٢٩٢). المفاجأة التي كانت تنتظر "يوسف الفرسيوي" وهو يحضر افتتاح عمارة "الفراشة" هي اكتشافه لوجود تمثال "باخوس" في شقة صانع العطور المشهور عالميا، والتي تقع في الطابق التاسع. ولا يغيب عنا أن "الفراشة" تحضر كعنوان لفصل من فصول الرواية، هو الذي يمتد من الصفحة ٢٨٨ إلى آخر الرواية.

بين "القوس" كوهم من أوهام "ياسين"، وبين "الفراشة" كواقع جديد لمغرب المضاربات العقارية وسرقة التاريخ، ينهض عنوان الرواية، مشبعا بالمعاني والدلالات، مما يسمح بأكثر من قراءة وأكثر من تأويل.

الشخصيات وأبعادها الدلالية.

مع التوتر والتصدع المشار إليهما في علاقة "يوسف" بوالده "الفرسيوي"، يظهر تصدع وتوتر آخران يتمثلان في علاقة "يوسف" بولده "ياسين"، فرغم الألم الذي خَلَّفَهُ مقتل "ياسين" في أفغانستان لدى "يوسف" والجمرة التي لم تنطفئ في قلبه، فهو معذب بأن يقترب ولده من التطرف الديني، هو المناضل السياسي الذي حمل وعيا سياسيا بالتغيير، وأدى ضريبته التي تمثلت في اعتقاله في السبعينات من القرن الماضي. يضاف إلى ذلك، العلاقة المتوترة بين "يوسف" وزوجته "بهية، التي بدأت لحظات توترها بطلب "بهية" الطلاق ثم اكتشاف

"يوسف" لعلاقتها مع صديقه "أحمد مجد" الذي تزوجها بعد الطلاق.

إن القلق الذي يخيم على حياة "يوسف" بأبعاده السياسية والوجودية، هو السمة النفسية لشخصيته، كما تبنيها التفاصيل، وكما تظهر من حالته الجديدة المطبوعة بكثير من الهلوسات والأوهام وهو قلق تعيشه شخصيات الرواية الأخرى، على تعددها ودرجات قربها من "يوسف"، وارتباطها بشبكة النسيج الحكائي.

يضفي هذا القلق الذي تعيشه الشخصيات على الرواية طابعا مأساويا، وهو ما يوحي بمعادل له في مأساوية الواقع الاجتماعي. فالرواية تضفي على الشخصيات والأحداث كثيرا من التأزم النفسي الناتج عن الانهيارات والخسارات التي تعيشها. إن تنميط شخصيات الرواية يحيل على مستويات من الوعي ومن التجارب الإنسانية التي تطبع حياة الأفراد بالطابع المأساوي، وترمي بهم نحو العاهات النفسية من قبيل:

- فقدان بطل الرواية "يوسف" للصوت ولحاسة الشم بسبب مقتل ولده وبأثر من آثار معاناته للاعتقال السياسي في مرحلة السبعينات.
- إصابة "الفرسيوي" بالعمى وما عرفه من خسارات تجارية وانحدار نحو الدرك الأسفل بعد أن كان صاحب سطوة وحضور كبيرين في المنطقة.
- مقتل "ياسين" في قندهار.
- انتحار "عبد الهادي".
- تعرض "إبراهيم الخياطي" لثلاث محن تجلت في انتحار صديقه عبد الهادي، وفي الاعتداء الشنيع الذي كاد يودي بحياته، من قبل ما تسميه الرواية جمعية محاربة الجنسية المثلية وفي وفاة أمه.

– تعرض "يوسف" و"أحمد مجد" لاعتداء على يد من أرادوا أن يجبروه على بيع دارته في مراكش.

– اختفاء "عصام" وتبريره بعلاقته بفرقة "أرتروز" الموسيقية أو بصلته بعبدة الشيطان.

كلهم يبدون ضحايا، وهم في الأقنعة التي يتخفون بها لا يظهرون كجلادين، لأن الصورة التي تقدمها عنهم، تجعل منهم ضحايا مرحلة سياسية أو ضحايا قيم اجتماعية متحولة بتحول قيم المال والرجال أو بطموحات طارئة للكسب والثراء أو بتعارض عميق بين إرادة التحديث وبين جدران صماء عمياء للتقليد الذي لا ينفتح على التحديث، أو بما يعيق طموحات الأفراد من مواجهة جشع مادي بجشع مادي آخر، أو بما هو صعود وانهيار ماديين ومعنويين تعيشهما الشخصيات من غير أن تحسب عواقبهما وصلتها بما يمكن أن يعتبر صعود أو انهيار لمجتمع تتغير فيه القيم والمعايير والأخلاق.

إن شخصيات الرواية، وبكل المعاني، هي حاملة للوعي، ومعبرة عن اللحظة التاريخية وتصدعات الذات والمجتمع، وكل هذه المستويات من التعبير عن الذات الفردية والمجتمعية تتم من خلال التشخيص الذي يجعل من الأفكار أوضاعا تتجسد في سلوكات الشخصيات وفي ما يجمع بينها من علاقات ومعيش ورؤى وأوهام وأحلام.

بالنظر إلى شبكة العلائق التي تجمع بين شخصيات الرواية، فإنها تحيل على علاقات أسرية وصداقة وزمالة في العمل، وهو الأمر الذي يبدو عاديا في رواية تعتمد على البطل المركزي ومن حوله تظهر شخصيات أخرى تساعد على تجلية بعض مواقفه من خلال مواقف أخرى لتلك الشخصيات المساعدة.

إلا أن ما تتمظهر به الرواية من تعدد في شخصياتها، وبقدر ما يقلص نسبيا من حضور بطلها المباشر في الأحداث، فإنه يُوَسِّعُ من عالمها الروائي ويغنيه بتجارب الآخرين، كما أنه يساهم في بناء نوع من التباين والتمايز بين معيش الشخصيات ومواقفها ونظرتها إلى العالم. مع أن شخصيات الرواية، تبدو كأنها تشكل عالما روائيا مركزه: "يوسف"، ووالده "الفرسيوي"، ومحيطه: أم "يوسف" وزوجة "الفرسيوي" الألمانية "ديوتيما" ووالدها الشاعر المغمور "هانس رودر"، "ياسين" ولد "يوسف" الذي قتل في أفغانستان، "أحمد مجد" المحامي المراكشي صديق "يوسف" وزوج طليقته، "بهية بومهدي"، "إبراهيم الخياطي" وصديقه "عبد الهادي" فنان العيطة الذي مات منتحرا، "فاطمة بدري" صديقة "يوسف"، "ليلى" والكاتب "خوسي ساراماغو"، "عصام ومهدي" التوأمان ولدا "عبد الهادي" من "هنية"، وجمهرة أخرى من الشخصيات التي تحضر مسرودا عنها، بما تحمله من صخب وعنف، وحيرة وقلق، وتوتر نفسي عميق يضفي على الرواية طابع القلق الاجتماعي والسياسي، في مغرب يعرف كثيرا من التحولات. بذلك تتجه الرواية، بما تشخصه من أحداث ومواقف تعيشها الشخصيات، نحو نقد اجتماعي مبطن، يظهر في كون حياة الشخصيات قد تحولت إلى نوع من المأساة الإنسانية، بسبب غياب قيم الحرية والتسامح واحترام الآخر، وبسبب ما يطرأ على الأمكنة والفضاءات من تحولات تحيلها إلى معنى من معاني الخراب والفقدان، أو إلى بهرجة سياحية لا تتوافق مع حاجيات المواطن.

على تعدد شخصيات الرواية فإنها تحيل على فيض من المعاني والأفكار والتصورات لمجتمع قائم ومجتمع آخر يوجد قيد التحول. ربما في صراع خفي لقيم تعلن اختلافها غير أنها تخفي ذلك الديناميت الذي قد ينفجر في يوم من الأيام ليصنع الكارثة.

لعل جرأة الرواية في التقاط عناصر ومكونات الواقع السياسي والاجتماعي تستدعي هذا التعدد في الشخصيات وما تحمله من تجارب ومواقف. وهي بذلك، تقترب من اللحظة التاريخية التي تتجسد فيها تحولات المجتمع المغربي، من خلال سرد روائي تخييلي يحاول، كما حاول روائيون مغاربة آخرون، القبض على بعض مظاهرها وتجلياتها.

– يسرد "يوسف" بطل الرواية أحداثها بضمير المتكلم في غالب الأحوال. وإن كان من تشابه بينه وبين مؤلفها مُحَمَّد الأشعري، كما سبقت الإشارة، فإن ذلك لا ينزع عن الرواية طابعها التخييلي وقدرتها على التقاط المجتمعي في أكثر من تَجَلٍّ من تجلياته. ينتمي إلى قرية "بومندرة"، وإن كان قد عاش لسنوات في ألمانيا من أجل الدراسة. يعمل إعلاميا ويكتب عمودا في إحدى الجرائد بعنوان: "رسائل إلى حبيبتي". وهو كما سبقت الإشارة مناضل سبق له أن تعرض للاعتقال في مرحلة السبعينات. تصيبه أعراض غريبة منها فقدانه لصوته ولحاسة الشم، ومنها ذهابه في العيش بين عدة أماكن من بينها "بومندرة"، و"وليلي" و"الرباط" و"مراكش"، وهو الترحل بين الأماكن الذي يرسم للرواية فضاءات وخرائط مكانية تتباين وتتنوع، وتغني العالم الروائي بالمعاني والدلالات.

– يسرد "الفرسيوي" والد "يوسف" أحد فصول الرواية، وهو المعنون ب: "فسيفساء نحن إلى الأبد".

كلاهما يلجأ إلى البوح والمكاشفة مع الذات، وإلى تقديم وجهة نظره السردية، ووجعه الخاص، ومعاناته للأحداث. مع أن "يوسف"، من خلال سرده للأحداث، يقدم العديد من شخصيات الرواية وضروب عيشها ومعاناتها الخاصة.

تبدو شخصيات الرواية، حتى وهي لصيقة ببعضها في نسيج الأحداث

والتفاصيل، ذاهبة في مذاهبها في الحياة، مستشعرة لوجعها الخاص ومعاناتها للتقلبات التي يعرفها الوقت، وحيث تبني لها الرواية كثيرا من الخصوصية التي تفارق بين نمط عيشها ونمط عيش بطل الرواية "يوسف". ويمكن توصيفها على النحو التالي:

- "ياسين" الحاضر الغائب، المسرود عنه بضمير الغائب، وأحيانا عندما يستحضره والده "يوسف" في بعث بعد قتله يصبح إما شخصية حاضرة في الحوار أو حاضرة في السرد وهي تستعمل ضمير المخاطب.
- "بهية بومهدي" زوجة "يوسف" ثم طليقته، عاشت معه مأساة مقتل ولدهما "ياسين"، دفعها حبها لأن تعوضه عن طريق الإنجاب، وهو ما أحدث تعارضا كبيرا مع زوجها "يوسف"، أدى إلى الطلاق وإلى زواجها من "أحمد مجد".
- "ليلى"، المرافقة لكاتب أجنبي هو خوسي ساراماغو، والذي يأتي "يوسف" إلى أحد الفنادق ليجري معه حوارا فينتهي الأمر إلى زيارة إلى "وليلي" واللقاء مع "الفرسيوي".
- "فاطمة بدري"، صديقة "يوسف"، التي انتقلت للعمل في وكالة إعلامية في إسبانيا.
- "أحمد مجد" المحامي صديق "يوسف" الذي سيتزوج بهية بعد طلاقها من يوسف. وهو من بنى العمارة العجائبية في مراكش.
- "إبراهيم الخياطي"، المتهم بعلاقة الجنسية الشاذة مع صديقه "عبد الهادي" الذي مات منتحرا.
- "عصام" و"مهدي" ولدا "عبد الهادي اللذان تبناهما "إبراهيم الخياطي" بعد انتحار والدهما.

شخصيات أخرى تحضر في الرواية، من قبيل والد "بهية" الأستاذ الجامعي الذي يدرس اللسانيات في جامعة مُحَّد الخامس.

البناء الروائي

تنبني رواية "القوس والفراشة"، على جملة من الفصول المعنونة بعناوين، وكل فصل يبدو مقسما إلى أقسام تحمل أرقاما.

غير أن الطريقة التي يتشكل بها العالم الروائي، والمسارات التي يتجه نحوها السرد، يدعوان إلى متابعة دقيقة لما تقدمه الرواية من متواليات حكائية وأحداث وتفاصيل وشخصيات وفضاءات.

في هذه المتابعة، نجد أن الرواية تسعى إلى تكسير خطية السرد من خلال النقلات السردية التي يقوم بها السارد / البطل "يوسف" في معظم صفحات الرواية، ووالده "الفرسيوي" في أحد فصولها وهو المعنون ب: "فسيفساء نحن إلى الأبد".

إذا كانت الرواية تقع في ٣٣٣ صفحة، فإن هذه المساحة الورقية تستدعي لدى القاري جملة من الأسئلة حول الطريقة التي جاء بها تقسيم الرواية إلى فصول تنقسم هي الأخرى إلى لوحات مرقمة، وحول أمر أبعد من ذلك، وهو توتر المسارات الحكائية وتقاطعها وما يعتريها من نقلات زمنية ومكانية لا يبررها سوي هي التشكيل السردي للرواية وحاجتها إلى تلك المساحة المعمارية للتشييد والبناء.

يلاحظ أن السارد / البطل "يوسف" قد قام بتضخيم حضوره من خلال مجموعة من اللحظات والمواقف والأحداث التي تشكل كثيرا من منعطفات السرد، ومن خلال استحضاره لشخصيات أخرى غائبة يقيم معها كثيرا من

الحوارات، وهي حوارات داخلية تشكل نوعا من المتنفس ل"يوسف"، من خلاله يبوح بمعاناته وأفكاره، وهي الحوارات الداخلية التي يقيمها مع ولده المقتول "ياسين" ومع عشيقته "ليلى" التي أخذ يتابع معها تفاصيل ما يعتري حياته من تحول بعد طلاقه من زوجته "بهية".

وإذا كانت هذه الحوارات الداخلية تقوم بتشتيت الأحداث والوقائع والتشويش عليها فإن السارد يمتلك القدرة على لملمتها من جديد من خلال تلحيم التفاصيل ونسجها في نسيج البناء الروائي، ومن خلال السبك والحبك اللذين يمارسهما بكثير من الدهاء والمكر.

في غياب خطية السرد، فإن التدرج الذي تعرفه الأحداث يتم بكثير من التبطيء الزمني، والعودة إلى الوراء من خلال حضور ذاكرة التي تستعيد تفاصيل وقعت في الماضي. بذلك، تسير أحداث الرواية في مسارات ومنعرجات وتشعبات ودوائر حكائية يتماس بعضها مع بعض.

إن الرواية وهي تنبني على هذا النحو، إنما يؤشر على زخم حكائي لا ينتظم إلا من خلال سيطرة السارد على استحضار الوقائع والتفاصيل، وتنظيمه للفوضى، واحتفائه، كبطل روائي، بحضوره الخاص.

الفضاء الروائي

يتشكل فضاء الرواية من أماكن متعددة (بومندرة، وليلي، الرباط، مراكش) بجغرافياتها وبالأبعاد الدلالية التي يمنحها لهذه الأماكن، مما يجعل القارئ يقيم في زخم من الترحل بين الفضاءات والأماكن.

إنها رواية تمتاز بتشكيلها للفضاء الروائي وبنائها لدلالاته وجمالياته. ولا يفوت التنبيه إلى فضاءات الرواية تتعالق مع حضور الشخصيات وما تعيشه من

أحداث، وهكذا ففضاء وليلي يحضر من خلال "الفرسيوي"، كما يحضر فضاء الرباط من خلال "يوسف" وزوجته "بهية" والأرض التي ورثتها أسرتها على ضفة أبي رقراق من المصب إلى تخوم عكراش، ويحضر فضاء مراكش من خلال "أحمد مجد" وبيت أسرته القديم وعمارة "الفراشة" التي قام ببنائها. فالرواية بقدرتها على صوغ عالمها وسيطرتها على طرائق البناء تبني أنواعا من العلاقات بين شخصياتها وبين هذه الفضاءات والأماكن، عبر نوع من التلحيم الذي يقوم به السارد وهو يقيم علاقات الربط بين الشخصيات والفضاءات والأماكن أو وهو يبتدع نوعا من انتقال الوضعية السردية من شخصية إلى أخرى ومن فضاء أو مكان إلى آخر، بما يبرر للرواية اغتناءها بتعدد الفضاءات وخصوصياتها المعمارية والحضارية والثقافية، وهو ما يتطلب وقفة طويلة مع الكثير من الفقرات التي تدل هذه الأبعاد لفضاءات الرواية.

إلا أن فضاءات الرواية، والرواية تضعها في الزمن أو الأزمنة، وتعبر من خلال الأحداث على التغيرات التي عرفتها، فهي، فضلا عن تلك الأبعاد المعمارية والحضارية والثقافية، تجعل من تلك التغيرات التي عاشتها الفضاءات مجالا لجدلية العمارة والخراب، وما يقيم بينهما من معان لتوتر يجعل العمارة تنتقل إلى خراب والخراب ينتقل إلى عمارة، ونمثل لذلك بما يشهد عليه "الفرسيوي" من كون خرائب زرهون تظل شاهدا على تاريخ ومرحلة ومعيش لمن عبروا فيه: "خرائب في تازكة ولمريح وسيدب عبد العزيز، وللا يطو، وسيدي امْحَمَّد بنقاسم والخطاطبة والقليعة وباب القصبة والعوينة وعين الرجال، خرائب صغيرة وكبيرة ومتوسطة، تغطي القرن العشرين برمته وجزء من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بل إنني اهتديت إلى شراء خربة من العهد السعدي، حتى بات ممكنا أن نستخرج تاريخا كاملا لأمكنة وأنساب وحروب وأخبار وعائلات زرهونية عريقة

وغير عريقة من رسوم وملكيات هذه الخرائب المنسية" (الرواية ص ١٩٢). والفندق الذي بناه "الفرسيوي" في زرهون خلال أيام ثرائه يتحول هو الآخر إلى خراب. أما ما تعرفه الرباط من إعادة هيكلة لضفاف واد أبي رقراق من أجل إقامة مشاريع سياحية فإن الرواية تشكك في مدى نجاحه من خلال احتمال أن تنهد قصبة الأوداية بسبب أنفاق الميرو التي سوف تُحفر تحتها ومن خلال النزاعات على الأراضي، كتلك التي تمتلكها أسرة "بهية"، والتي أصبحت معروضة على المحاكم. كما أن فضاء مراكش، يحضر وهو معرض لتحول جوهري يمس معمار المدينة القديم: "طارت مراكش حقيقة ومجازا في السنوات العشر الأخيرة. طارت أثمنة عقاراتها إلى عنان السماء، وطارت الدور القديمة، والرياضات، والفنادق من بين أيدي أصحابها الأصليين، وعصف بها زلزال حقيقي محا دروبا وأزقة وحوار عتيقة، وأنبت مكانها قصورا ومطاعم وإقامات ودور ضيافة، واشتعلت بين المالكين الجدد حرب عقارية، جعلتهم يتبارون في تشييد أبنية مذهلة، تليق باستيهاماتهم وأحلامهم الشرقية، مستعملين سقوفا، وأبوابا، وفسيفساء يقتلعونها من هنا وهناك، حتى نشبت حمى رهيبة في مفاصل الدور القديمة جراء ما تعرضت له من بتر وتقطيع، واستئصال لكل تفاصيلها قبل زرعها بشكل عدواني في قصور ورياضات تغلق بشكل محكم على ليل المدينة. فصور تختلط فيها أساليب معمارية لا علاقة لها بمراكش، أساليب وأشكال استوردها الوافدون الجدد من رحلاتهم وأفلامهم ولوحات مستكشفيهم من الهند وتركيا وإيران ومنغوليا والصين واليمن وزنجيبار.. وفي هذا الخليط الذي حصلوا على رخص رسمية بإنجازه كترميم لذاكرة المدينة تم طمس هذه الذاكرة بصفة تامة ونهائية (...). طارت مراكش، وحطت مراكش أخرى سترت هذا الفقدان..." (الرواية ص ١٣٠). تؤكد هذه الفقرة من الرواية على ما أسميناه بجدلية العمارة والخراب، فالعمارة تأخذ شكل محو الذاكرة وشكل تهجين المعالم التاريخية، مما يجعل منها

خرابا بكل معانيه الرمزية. وإذا كان بطل الرواية وساردها "يوسف"، قد أتى من الرباط إلى مراكش للقيام بتحقيق في قضايا الأراضي العمومية والاستثمارات الأجنبية في مجال السياحة، فإنه يقول: "ذكرت في التحقيق كل الأراضي التي أدخلت في المدار الحضري، من يملكها ومتى اشتراها وكيف دخلت للمدار وذكرت كل التجزئات التي رخص ببنائها، ومن استفاد من ذلك، ذكرت المخالفات الخطيرة في عدد الطوابق المرخص بها، وفي مخططات التعمير والتصاميم المرتبطة بها، ذكرت ما جرى لنخيل مراكش، حيث استئصلت منه حدائق عمومية، وسمم النخيل، وجففت ينابيع واحاته ليصبح تحت جنح الظلام تجزئات أو بقعا أرضية استفاد منها الأكابر، ذكرت شبكات السمسرة في المدينة القديمة ورخص الهدم والبناء، وتجار الخرائب المنظمة، ذكرت الأغنياء الجدد الذين فطنوا إلى مواقع التسيير والترخيص فهيمنوا عليها بشكل مباشر أو غير مباشر، ذكرت الشخصيات النافذة في توفر التغطية، والسلطات التي تيسر السبيل، والوجهاء الجدد الذين يجمعون في يد واحدة خيوط ألأرض وعلب الليل وتجارة الجسد، ذكرت تقنيات المضاربة،، وشبكات الأجانب التي تبيع مراكش خارج الحدود، ذكرت شبكات التهريب والتبييض ودعارة الأطفال والحشيش والمعجون والغبرة وكل ما له صلة بالازدهار المعجز لمدينة لا تنام ولا تخاف ولا تغطي وجهها" (الرواية ص ١٥٠، ١٥١). في هذا المستوى من التقرير الذي أعده "يوسف" عن الواقع المر لمراكش، يبدو واضحا، رغم النزعة الانتقادية، وفضح خطط التهجين التي عرفتها المدينة، وتحميل المسؤوليات لكل الأطراف التي ساهمت في ذلك، أن العمارة الحديثة في مراكش، هي وجه لخراب اجتماعي وسياسي، تتجرأ الرواية على فضحه وتعريته. أما الوجه الآخر لجدلية العمارة والخراب، كما يتمثل في الرباط، فتعمير الخراب لا يخلو من أياد غير نظيفة، هي التي تحركت لإفساد مخططات التنمية والتعمير: "عندما تربعت مزبلة عكراش بنفاياتها وحرائقها

وأدخنتها وروائحها الزاكمة في هذا الجزء الشعري من العاصمة المهملة، نزلت أثمنة العقار إلى أدنى مستوياتها، فلم يصمد في هذا الجحيم العطن الممتد بمحاذاة النهر سوى أفران الخزف، وبعض المزارعين المنتجين لخضراوات ملوثة، ثم لاحقا بعض الدواوير التي تكونت حول المزبلة، قادمة من بادية زعير، وقرية أولاد موسى، وهضبات عكراش والبراريك المتناسلة حول النهر في أماكن تعد أجمل ما انفردت به مدينة الرباط من ثروة طبيعية، بينما راحت بورجوازيتها عديمة الخيال تتمدد في الأراضي المنبسطة لطريق زعير في حرب حمقاء على البحر والنهر معا. ثم جاء العهد الجديد، وفي غمرة الأوراش الرمزية التي تحركت تحت لوائه، أنشئت وكالة تهيئة حوض أبي رقراق التي أصبحت سريعا الذراع الاستتيقية لإعادة هيكلة العاصمة" (الرواية ص ٩٢، ٩٣).

بهذه الملامح المتوترة تقدم الرواية فضاءها الروائي، وفضلا عما أسلفناه من دلالة للفضاء، تقوم على جدلية العمارة والخراب، فالرواية، وبكثير من التفصيل، تعنى باستحضار الأماكن التي تتشكل منها تلك الفضاءات، وتوصيف جغرافيتها وخرائطها، والوقوف عندها كذاكرة، وما تعنيه من شهادة على تحولها بتحول الأزمنة والعصور، ومن رموز وعلامات ومعاني ودلالات.

يتسع عالم الرواية للكثير من النقلات المكانية التي تعيشها الشخصيات من مكان لآخر. وهي نفسها تعي وضعية الترحل المكاني هذه وتعبر عنها من خلال ما يقوله "الفرسيوي": "من الريف إلى بومندرة، ومن بومندرة إلى ألمانيا، ومن ألمانيا إلى زرهون، عام الحرب، عام الجوع، عام التيفوس، عام التيه، عام الجرب، الحرب مع إسبانيا، الحرب مع فرنسا، الحرب مع اللصوص وقطاع الطرق، الحرب مع أوفقير، الحرب مع الدليمي، الحرب مع البصري، الحرب مع طواحين الهواء، سنوات الهجرة، سنوات الرصاص، سنوات البوكليب. كل هذه الصحاري عبرناها

دون أن نتنازل أبدا عن استمرار السلالة" (الرواية ص ص ١٨٧). يأتي هذا الحديث على لسان "مُحَمّد الفرسيوي" وهو يرسم حدود الأمكنة والأزمنة التي تدور حياته في فلكها. لكن الرواية تتمركز من خلال راهنية الأحداث في فضاء الرباط، وتنفتح على باقي الفضاءات الأخرى.

ليست "وليلي" أو الرباط" أو مراكش" مجرد مدن تشكل مسرحا للأحداث في الرواية، بل إنها فضاءات تتأمل الرواية طبيعة وجودها وتسائل هذا الوجود في سياق التحولات المجتمعية وخاصة منها ما يتعلق بعمارة الخراب وخراب العمارة، والجدل الحاصل بينهما.

وإذا كانت الرباط تمثل فضاء معيش بطل الرواية "يوسف"، فخرائط هذا الفضاء تتكون من: "باب تامسنا"، "شارع النصر"، "شارع مولاي يوسف"، "ساحة العلويين"، "سوق الزهور"، "شارع الجزائر"، "حديقة التجارب"، "ساحة بوركون"، "سور الجسر"، "فندق هيلتون"، "قصبة الأوداية"، "عكراش"، "نهر أبي رقراق"، "طريق زعير"... كما تتكون خرائط مراكش من "قصر البديع"، "قبور السعديين"، "قصر الباهية"، "الكتبية"، "دار سيدي سعيد"، "دار الباشا"، "المنارة"، "قبة المرابطين"... وتتكون خرائط وليلي من: "واد خمان"، "محطة الوقود"، "دار القائد الغالي"، "منزل قطيرة"، "أحياء الحفرة وتازكة وخيبر"، "فندق الزيتون"، "أطلال وليلي"، "أعمدة المعبد وقوس كاراكالا"، "باب الرميلة"، "جبل زرهون"، "بلاد بوشحمة"، "القليعة"، "واد الميت"، "سيدي صابر"، "ساحة الضريح"...

يتحقق تزمين هذه الفضاءات الثلاث في أزمنة لها امتداداتها من السبعينات إلى حدود نهاية الثمانينات، وإلى اليوم. بل إن الرواية تقف عند عصور سابقة من خلال خرائب زرهون ومن خلال المآثر الرومانية في وليلي. وبذلك، فهي توسع من أزمنتها كما وسعت من فضاءاتها ومن شخصياتها، متملكة بهذا التوسيع عالما

روائيا كثير الثراء والخصوبة والبذخ، هو الذي يتحقق عبر دينامية النص الروائي وانفتاحه وتوتر مكوناته ومجالاته وأبهائه.

الرواية وتذويت التاريخ

إن ما نعنيه بتذويت التاريخ هو أن تصبح العلامات الدالة عليه من مآثر لحظة من لحظات معيش الشخصية الروائية، وارتباطا لصيقا بها وبمعاناتها اليومية، وحيث لا يبقى المظهر التاريخي مظهرا خارجيا، بل إنه يصبح جزء من ملامح الشخصية وذاتيتها ونظرتها إلى العالم والوجود.

في رواية "القوس والفراشة"، نلمس هذا المنحى في تشكيل ملامح الشخصية الروائية من خلال حضور علاقتها بالرموز التاريخية وما يتجاوز معها من أبعاد أسطورية، وتصريف العلاقة بين المعالم التاريخية وبين معيش الشخصية اليومي في اتجاه تشاكل قوي ودال على أن تلك المعالم ليست مجرد هياكل لمآثر تعود إلى الماضي، بل إنها تحيا حياتها الجديدة في حياة الشخصية الروائية، كما تحيا انهياراتها مع انهيارات تلك الشخصية، وموتها مع موت رمزي يعنيهما معا.

ما الذي أراه سارد الرواية وبطلها "يوسف"، وهو يطلق لسان "مُحَمَّد الفرسيوي"، دليل السياح الأعمى، لاستعراض تفاصيل حياته الخاصة، في ارتباط حميم بمآثر "وليلي" التي تصبح قريبة من الذات، رغم مرجعيتها التاريخية التي تحيل على فترة الحكم الروماني لأرض المغرب؟

عبر الفصل المعنون ب "فسيفساء نحن إلى الأبد"، يحضر هذا الارتباط القوي بين "الفرسيوي" وبين الفسيفساء وتمثال باخوس اللذين تصبحان موضوعا لأحداث روائية تتعلق به كشخصية روائية، وتمتد إلى غيره من شخصيات الرواية الأخرى، وخاصة ولده "يوسف".

تبدو شخصية "الفرسيوي" شخصية استثنائية، تستمد حضورها الخاص في الرواية من جملة من العناصر والمكونات، من أبرزها ارتباطه بالفسيفساء الرومانية، وبتمثال باخوس، من خلال بعض الألغاز المتعلقة بتفكيك الفسيفساء وجمع قطعها في أكياس بنية بيعها أو إعادة تركيبها في مكان آخر، وبسرقة تمثال باخوس التي تقدمها الرواية بكثير من الالتباس، وحيث يبدو أن "الفرسيوي" هو من سرق التمثال، دون قطع نهائي بذلك، وحيث يتم اكتشاف التمثال في شقة في عمارة الفراشة التي بناها "أحمد مجد" في مراكش، وهي الشقة التي يمتلكها صانع العطور العالمي المعروف.

إلا ما يزيد من استثنائية شخصية "الفرسيوي"، هو قدرته على استبطان وتأمل الفسيفساء الرومانية، والكشف عن الأبعاد الرمزية، لذلك فهو يُصَرِّفُ تلك الرموز في اتجاه الذات، ليصبح التاريخ الروماني لمدينة وليلي بحمولاته الرمزية والأسطورية ملكية خاصة له، لذلك سوف يجن جنونه عندما تُسرق الأكياس التي وضع فيها الفسيفساء من الفندق الذي كان يمتلكه. يمثل رسم الفسيفساء في الأصل، هيلاس صديق هرقل، في صراع مع حوريتين تمسك إحداهما بذقنه والأخرى بمعصمه، وفي وضع آخر تسقيه إحداهما من قدح مزخرف، بينما يضم الأخرى إلى صدره وينظر بغضب إلى نمر يتأهب للانقضاض على الحوريتين، فضلا مشهد الصياد المتسلل والطائر القتيل، والمحاكمة، ومشهد افتراس النمور الجائعة للصياد (الرواية ص ٢٥٩). أما الكيس الذي يحتوي على قطع الفسيفساء، فيقول عنه "الفرسيوي": "هذا الكيس يا ولدي مليء بالوجوه المكسورة، وجوه محاربين وأبطال وآلهة ونساء ووحوش. سيذهب بعد قليل ليضاف إلى الأكياس والصناديق المليئة هي الأخرى بوجوه وأجساد متشظية والمركونة في مخازن تلعب فيها الفئران والجنادب" (الرواية ص ٢٥٤، ٢٥٥).

لكن المثير للانتباه، هو عيش "الفرسيوي" في الأساطير كما يعيش في الواقع، وبالرغم من تعرض الرواية للتاريخ الروماني وامتداد الإمبراطورية الرومانية إلى أرض المغرب، فإن "الفرسيوي" يعيش الكثير من التماهي بين تفاصيل حياته اليومية وبين عيشه في الأساطير الرومانية، برموزها وشخصياتها وعوالمها، وهو الأمر الذي يجعل من اللحظة التاريخية لحظة لها مثوليتها في المعيش اليومي لهذه الشخصية الروائية.

تمتد حكاية "الفرسيوي" مع تمثال باخوس على نحو مثير للريبة والحيرة، إذ يتعرض التمثال للسرقة. يقول "الفرسيوي": "هنا كان يقف باخوس حاملا على كتفه عناقيد عنب بلدي من كروم باب الرميلة، قبل أن يُسرق في ظروف غامضة، هناك من يعتقد أن رجلا مهما في السلطة أخذه لإرضاء عشيقته الإيطالية، وهناك من يعتقد أن مافيا الآثار هربته إلى بلد أجنبي، وهناك من يعتقد أنني سرقته شخصيا وبعته لثري ألماني، وألسنة السوء تقول إنه سكر في حانة الفرسيوي فضيع الطريق إلى قاعدته، أو هرب ضجرا من هذه الأرض المملة، أما أنا فأعترف لكم، وأرجو ألا تخبروا الشرطة بذلك، أنني دفنته في باحة مسجد قروي في تلافيف هذا الجبل الممتد خلفكم، مساهمة مني في إرباك علماء الآثار في منتصف الألفية الثالثة، عندما يعثرون عليه سكرانا في بقايا عمارة إسلامية قديمة." (الرواية ص ١٦٤)

وفي الصفحة ٦٣ نقرأ: "في يوم السبت ٩ ماي ١٩٨٢ سرق تمثال باخوس من مدخل وليلي، حيث كان يقف منذ عقود بقامته الصغيرة، وسمرته الخفيفة، مراهقا في وضع واقف يتكئ على ساقه اليمنى، ويرجع بساقه اليسرى إلى الوراء..."

تمتد حكاية باخوس، وحكاية الفسيفساء، عبر هذا الفصل الممتد من

الصفحة ١٦٣ إلى الصفحة ١٩٨، وإلى ما بعده كذلك، سواء من خلال حديث الذات الذي يبثه "الفرسيوي" أو من خلال السرد الذي يسرده ولده "يوسف"، والذي يتمحور حول قصة الفسيفساء التي قام "الفرسيوي" بسرقتها ثم إعادتها إلى الدولة المغربية.

لعل أعمق ما يمكن ما تتجه به الرواية نحو التاريخ، ليس هو كتابته كما هو، وإنما هو تذويته بالمعنى الذي يجعل منه حضورا فاعلا في ذوات وحاضر الشخصيات، يرمز بزخمه ومعانيه وتجلياته إلى تفردها وخصوصيتها ونظرتها إلى العالم، كما يرمز إلى انهياراتها التي تشكل المعاني والأبعاد ودرجات المعاناة، وذلك ما تستحضره الرواية، بولوجها إلى سحر الحكاية والمحكي في هذا المستوى من مستوياتها.

تجاور الكتابات والنصوص في الرواية

تقيم الرواية نوعا من التجاوز والتحاور بين نصها الداخلي وبين نصوص خارجية، وحيث تحفل بالكثير من "المستويات التعبيرية"، و"أنواع الكتابة"، و"طرائق التعبير"، و"مستويات القص"، و"تجاور النصوص مع بعضها" في حوارية يمكن النظر إليها من التشكيل التناصي. في هذا المستوى من الكتابة، كما تنجزه الرواية، يتحاور جنس الرواية مع الأجناس الأدبية ومع الفنون الأخرى، مستفيدا من تعبيراتها وتلويناتها الجمالية، وهو ما أكسبها طابعا تشكيليا آخر، يقوم على طبقات من النصوص، هي التي تحقق للرواية خصوبتها وأبعادها الجمالية والدلالية. تحضر هذه النصوص كما نرى من خلال أربع مستويات:

- **الأول**: يتشكل من مظاهر المعمار الروماني، من أقواس وأعمدة، وفسيفساء، وتمثال باخوس، ومن السرد التاريخي لمرحلة حكم الرومان لبلاد المغرب. ولعل الرواية، وهي تكسر منطق المحكي الخاص

بشخصياتها باستحضار منطق المحكي التاريخي تقيم نوعا من الخرق لمسارات المحكي عن طريق توتيره بهذه النقلات من مستوى الحكي المتعلق بحيوات الشخصيات ومعيشها إلى حيوات ومعيش آخر يتجلى أحداث التاريخ الروماني، وهي بذلك، تخلخل الأبنية السكونية للكتابة الروائية وتزودها بأبعاد دينامية.

- **والثاني**: ما تمثله تلك الحلقات التي ينشرها "يوسف" في إحدى الجرائد، تحت عنوان: "رسائل إلى حبيبتي"، والتي تقدم صوغا أدبيا تأمليا لأفكار عن الحب واليأس، أو بعبارة أخرى عن الحب الموجود والمفقود، وهي مقاطع تنتشر على جسد الرواية. للنظر في وظيفتها النصية، لابد من اعتبارها جزء من وعي بطل الرواية وساردها، وهو سارد / مؤلف، ومن تمثله للقيم والتجارب والأفكار. يتحول "يوسف" من سارد، وبطل روائي، إلى كاتب في مجالات متعددة. يقول: "أنجزت إحدى أهم الدراسات الفنية عن النحت الروماني وكتبت "رسائل إلى حبيبتي" وهي عبارة عن تأملات في الحب واليأس، (...) وهي التأملات التي نشرتها على حلقات في الجريدة التي أشتغل بها قبل أن تصدر في كتاب اعتبره أحد النقاد أهم كتاب في الحب بعد "طوق الحمامة". ويقول أيضا: "كنت أكتب عمودا يوميا، وأنشر عملا أدبيا على حلقات وأنجز تحقيقات وروبرتاجات كل شهر، وأنشر مقالا نقديا فنيا كل أسبوع في مجلة متخصصة" (الرواية ص ١٣). بذلك، تواجه القراءة نصا داخل النص، وكتابة داخل الكتابة، وكلاهما يرتبط بالتشكيل النصي للرواية.

- **والثالث**، هو ما يتمثل في حضور أشعار الشاعر هولدرلين، بدء من عتبة الرواية، وإلى ما ينتشر على جسدها من تلك الأشعار. الأمثلة على حضور هذه النصوص الشعرية في جسد الرواية كثيرة، ويمكن أن نمثل لها بما يوجد في الصفحات **١٧٣، ١٨٠، ١٩٥، ١٩٦**، وغيرها، كومضات شعرية تكسر منطق السرد بمنطق الشعر، وهو ما ينتمي إلى تعبير أكثر خفاء وغموضا وغوصا في المعاني وتسترا بقناع بلاغة الصورة. في التنويع اللغوي الذي يجمع بين النثري كلغة للكتابة الروائية وبين الشعري باعتباره مرقى آخر من مراقي الكتابة ومستوى تعبيريا من مستوياتها التعبيرية والجمالية تمارس الرواية هذا الاستحضار لمقاطع من الديوان الشعري الذي كتبه الشاعر الألماني هانس رودر، وهو شخصية ورقية، باعتباره مرتبطا ب"ديوتيما" والدة "يوسف"، بينما تشير الهوامش الملحقة بتلك النصوص الشعرية إلى أنها تنمي إلى الشاعر هولدرلين.
- **والرابع**، يتمثل في نصوص مبثوثة في ثنايا الرواية على لسان "يوسف"، لها طابع حِكَمِيّ، كأنها عصارة لتجارب أو خطاب لنبي من أنبياء هذا العصر. نصوص شاردة كأنها الصوت المرتفع للبطل الروائي الذي من خلاله يفكر ويتأمل في الحياة والوجود، ويسهر على ربط اللحظات التي تعيشها الذات بالقيم، قصد استقطار عصارة للخبرات والتجارب، وتعلم الحكمة من تلك الخبرات والتجارب، ومن أمثلتها: "الخسارة ليست ما نفتقده، ولكن ما يتبقى في نفوسنا من شعور بالعجز عن فعل شيء لم نفعله، وقد قرأت لم أعد أعرف أين، أننا عندما نولد، تكون أمامنا احتمالات لانهائية لحيوات

مختلفة، ولكن عندما نموت، لا يفضل من هذه الاحتمالات سوى الاحتمال الوحيد الذي تحقق منها. وعند ذلك فإننا لا نخسر الاحتمالات التي فقدناها إلى الأبد – فهي لم تكن بين أيدينا في أي وقت من الأوقات. ولكن نخسر بطريقة تراجيدية تلك الإمكانية التي كانت لنا: أن نكون غير ما كناه." (الرواية ص ٢١).

نتيجة

نستنتج من قراءتنا للرواية، أنها تمتاز بخاصية التشكيل السردي، الذي يقوم على التنويع في طرائق الكتابة، وتخصيب العالم الروائي بجملة من المكونات والمظاهر، وتعدد الشخصيات والفضاءات والعوالم، وهي كنص مفتوح، تشتغل على الدينامية والانفتاح، لتشكل معارضة لنموذج الرواية التقليدية، وحيث تقوم بتشظية الأحداث والتنقل عبر الأزمنة والأمكنة وعبر مستويات الكتابة وطبقات النص.

إنه ملمح روائي تجريبي تقوم عليه رواية "القوس والفراشة"، يلتقي مع نصوص روائية مغربية سعت إلى توسيع عوالم الكتابة وإلى التعامل مع الكتابة الروائية على أنها مغامرة أدبية شديدة التعقيد والغموض، تشهد على تعقيدات الواقع والتباس مظاهره وعلاماته وتعدد تجلياته، ضدا على ما يعتبره البعض، وضوحا هو المطلوب.

المبحث الثالث

التجريب الروائي

بحث في تشكيل خطاب روائي عربي جديد

قراءة ل:

- طرائق الإنتاج السردي في: "الساحة الشرفية" لعبد القادر الشاوي.
- التخييل والعالم في "حيوات متجاورة" لمحمد برادة.
- ةلعبة التماهي بين الفردي والجمعي في "خطبة الوداع" لعبد الحي المودن.
- كتابة الفوضى أو تنظيم فوضى الكتابة في "كاميكاز" لسعيد علوش.

ذَاتٌ أخرى عبر ذوات. ممكن ومحتمل يجسدان كلاهما فورة لحظة تاريخية من لحظات تاريخ المغرب، مسكونة بالصراع السياسي الذي يتكون قطباه من سلطة سياسية ضاغطة وقامعة ومن يسار فكري ثقافي

سياسي مضغوط ومقموع. صراع بين مدينين للفراغ، واحدة منهما تريد أن تملأ الأخرى، ولواحدة منهما لها شرط وجوها الخاص.

مرآة ممكنة لمرايا التعدد في المواقع والاختيارات الإيديولوجية والسياسية . ودون أن يمنع ذلك من مرآة أخرى لذات محاصرة، ممنوعة، ملقى بها في الزنازن التي لا متنفس لها غير "الساحة الشرفية"، وهو تعبير رمزي عن شرف روادها من المعتقلين السياسيين، بينما هي ساحة، في آن، لعار سياسي في بلد لا يحترم حكامه حرية الرأي والتعبير.

مرآتان أو هما مرآة لهذه التشظية بين وضع سياسي قائم على منع الحريات العامة وبين تطلع أبطال "الساحة الشرفية" إلى فضاء سياسي جديد تغمره التعددية في الأفكار والمذاهب بما يقيم أودا لديمقراطية في التفكير والحوار.

الرواية تحقق عمقا استراتيجيا آخر لتجربة عبد القادر الشاوي في الكتابة، يتجلى في التنويعات الخطابية والمكونات التي تركب النص السردي وفي تفجير مظاهر التذكر اللاإرادي، مما يمنح الرواية خصائصها الكتابية التي تميزها عن باقي الأعمال السردية التي كتبها الشاوي، من "كان" وأخواتها"، (أو كما قرأت أنا ومُحَمَّد شكري في السبعينات من القرن الماضي على باب بيت للدعارة بمدينة

القصر الكبير: كان وأخوته، تصحيحا من نابه نحوي لا علاقة له بفقه اللغة أن كان يُردف بأخواته وأن كانت تُردف بإخواتها، فصَحَّ قوله: كان وأخواته. لكن عبد القادر الشاوي، وهو فعل "كان" المذكر، كان له إخوة وأخوات في النضال السيسي وفي الرفقة والرفاقية، ومع ذلك، تبقى لكان "بصيغة المذكر، إلحاقات به، لا بها، وكان يجوز أن يسنمي روايته كان وأخوته، بما يشمل معنى الإخوة من مذكر ومؤنث في العربية، نظرا لغلبة التذكير على التأنيث)، إلى "باب تازة" و"دليل العنفوان"، وإن كانت تلتقي معها على مستوى التيمة والفضاء العام ومقاربة الكتابة لتجربة المعيش والمتذكر، التقاء له إضماراته وخفاياه وتجلياته، وهذه الملاحظة، يمكن أن تقود إلى مساءلة تجربة الشاوي الروائية في كليتها، ومدى انشغالها ببناء عالم متكامل، يسعى من وراء إضافة كل عمل سردي جديد إلى استكمال مظاهر تعمير هذا العالم، بكل تشكلاته وانزياحاته. وستبقى هذه الملاحظة عابرة ما دمنا لا نروم هنا قراءة " الساحة الشرفية" داخل موقعها من كلية الإنجازات السردية التي شَغَّلت فيها الكتابة موادها الحكائية، وتشييدها لكونها التخييلي، وبعض فضاءاتها المركزية، وشخصياتها التي تلتقي في التجربة والمعاناة، بل إن الاستقلالية المؤقتة، لعالم "الساحة الشرفية" كعالم تشكيلي للرموز والتفاصيل، هي ما يستحق أن ننتبه إليه في هذه القراءة.

تكشف الرواية عن تنظيمها السردي من خلال توزعها بين جغرافيتين، من حيث الفضاء والأفعال السردية والشخصيات ومستويات المحكي وأزمنة الحكاية، وكأننا أمام نصين لكل واحد منهما نكهته ومعيشه الخاص وقوانين بنائه الجمالي، وأعني:

- نص براندية.

- ونص الساحة الشرفية، الذي يصبح عنوانا للرواية.

لوسم جغرافية خاصة وإن كان لغلبتها في العنوان ما يدل على حركية زمنية من الماضي البعيد إلى الماضي القريب، تمنح قابلية تأويل هذا بذاك، وكأن الجذور تبقى تحت الأرض، وإن كانت الفروع والأغصان لا تحيا بدونها.

تعمل "الساحة الشرفية" على استراتيجيتين نصيتين، لتضعنا أمام تشكيلتين مختلفتين لفضاءات المحكي وعوالمه ومعانيه ودلالاته وتعدداته الصيغية، ولهذا النوع من البناء الحكائي، رهانه على تشظية محتملة في زمن تخييلي عام، يمتد من "براندة" إلى "الساحة الشرفية"، ومن ذوات مصدوعة بسلطة المخزن (القائد بن سلام) وسلطة الفقيه "ابن يرماق" إلى ذوات أخرى مصدوعة براهن الاعتقال السياسي وما يثيره من حساسيات مزاجية وإيديولوجية. هذا الصدع الزمني الظاهر، في الرواية، والذي تؤكد عليه خصوصية الفضاءات والشخصيات، سرعان ما يتحول إلى خدعة حكائية مع فصل لاحم بين مظاهر النصين، بعنوان: "الرنين استراحة المكلوم"، حيث يقول السارد:

" أرى يوم الخميس بالذات، لأنه كان يوم هروب حين تهمي علي براندة بالذكريات النكرة، كأنها لم تكن لي ولم أكن لها ولن نكون لبعضنا مطلقا في أية تحية" (الرواية ص ٩٠).

ويقول أيضا:

"كأن الهروب إلى براندة فرجة وداعة، فانقلبت الوداعة إلى إبحار، ثم كان الإبحار تيها. نفس المواقف القديمة، نفس الماضي، نفس الاحتفالات، نفس الوجع. الوجوه تتراقص قديمها وحديثها، سقيمها والموردة خدودها، نفس الخطابات، نفس الأوهام، نفس الكتب والاقتتال إياه". (الرواية ص ٩١)

كما أن هذا الفصل، يميز الرواية بخصيصة كتابية أخرى من خلال

حضور المقاطع الشعرية التي ما تنفك تخترق النص بوميض غير عادي وتمنحه تنويعا لغويا يضاف إلى تنويعاته الأخرى:

" أرى لوحة كبرى

ذات إطار صقيل

تلك التي اشتراها الأمير لصالة النوم

وحين جاء الضيوف قبل العشاء

ظلوا قليلا في البهو

ثم ناموا في الدوحة" (ص ٩١)

"لا شيء في الساعة الآن

هي مرقد يرجع أشهى ما قد مضى

مع الطوفان سرابا.

أشرب الكأس التي غامت فيها الثمالة

بين الرشقة الأولى

والحنين الأخير، الخ ... " (ص ٩٢)

لهذا التطويع للغة الشعرية حضور دال على محاولة تمزيق غشاوة اليومي والمتذكر، والذهاب بهما بعيدا نحو فسح من التأمل والتجريد. يرى ميشيل بوتور إننا نعثر في الرواية على مقاطع شعرية إذا أعملنا فيها مقص المنتخب، مقاطع تبدو وكأنها شعر منثور أو شعر منظوم، وهو يعلق على ذلك بقول بودلير بأن الكاتب لا يريد أن يعلق إرادة القارئ الجامحة بالخيط اللانهائي لعقدة لا فائدة منها، بل إنه يريد أن يعلن أن كتابه هذا رواية حذف منها كل ما هو غير شاعري.

إنه فصل يشكل جسرا للعبور من عالم "براندة" إلى عالم "الساحة الشرفية"، وهو ليس تخلصا أو انتقالا، وإنما هو على درجة من تأهيل القارئ لهذا التخلص أو الانتقال.

إن استعمال السارد لضمير المتكلم، ومنذ أول صفحة في الرواية:

"عندما وصلت إلى براندة في تلك الأيام من شهر غشت كانت سنوات الجفاف، فعلا، قد قست نوعا ما على تلك المناطق الجبلية المنيعة " (الرواية ص ٥)

وحتى آخر سطر منها:

"الحقيقة المرة التي تطالعني أنا الذي أريد الهروب هكذا كأني ممسوس هوى الاغتراب. فلماذا لا أعود إلى الوهم الذي علمني الكبرياء... على الأقل لأحتمي بشي، ولو قليل، من الضياع؟" (الرواية ص ٢٤٤).

هذا الاستعمال ولا شك، يوحي لنا بقدر كبير من الحرية التي يتمتع بها السارد وهو يتماهى مع البطل، أو وهو ينقل أفكار الشخصيات الأخرى ومواقفها ومزاجيتها وصراعاتها مع الذات ومع الآخرين وسواء في عالم "براندة"، أو في عالم " الساحة الشرفية"، فإن تردده في وثوقية هذه المعارف لأنه يتلقاها وهي تتحقق أمامه، وبذلك لا تبقى صورته منعزلة، بل إن مشاركته في الأحداث، تغدو مباشرة أو غير مباشرة. وفي هذا الصدد يرى جيرار جنيت، أن استعمال (ضمير المتكلم)، وبعبارة أخرى أن التماهي بين شخص السارد والبطل لا يستتبع البتة تبئيرا للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك، إن السارد الذي ينتمي إلى نمط "السيرة الذاتية" سواء كانت سيرة واقعية أو خيالية مباح له بسبب تماهيه مع البطل بالذات أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح للسارد حكاية ب (ضمير الغائب). ومن هنا نرى أن "الساحة الشرفية"، تعيد طرح

مسألة التجنيس حتى والكاتب يتعاقد مع القارئ على أنها رواية، كما جاء على ظهر الغلاف، تعيد طرح مسألة التجنيس حتى والكاتب يتعاقد مع القارئ، على أنها رواية، كما جاء على ظهر الغلاف. إن محكي "براندة" تشييد لعالم مكاني تخييلي يتأثث داخل فضاء القرية، الذي ينهض كأسطورة بدء أول، وكما صراع الناس (أولاد بن عبيد) مع المخزن (القائد ابن سلام) وحيرتهم أمام تعاليم الشيخ (سيدي أحمد بن يرماق وخصوماتهم وصراعاتهم مع القحط في أعقاب الجراد، واختطاف (حليمة) وجنوح (خانة) بجسدها نحو الموت، واعتراض (أحمد شكيب) على ما يحدث، كل ذلك يجعلنا أمام سارد عارض، له وظيفة المراقبة ووظيفة تنظيم السرد، وهو يمتلك المسافة بين أن يحدد حضوره في موقف تأويلي أو إديولوجي وبين أن يكتفي بإدراج خطاب الشخصيات. أما في محكي الساحة الشرفية، فيصعب علينا أن نميز بين المؤلف المجرد، وبين السارد البطل، الذي لا يكتفي بالقيام بوظيفة التصوير فحسب، بل إنه يعلق ويمهد لخطاب الشخصيات سواء تعلق الأمر ب (جوق العظمة لطرب الآلة) أو (الإضراب عن الطعام) و(انعقاد اجتماع حول موضوع الاعتقال السياسي)، أو حتى وهو يقدم بعض الاستباقات، من قبيل:

"وسيكتب في اليوم الموالي، الثلاثاء ٧ غشت ١٩٨٤ عن نفس الأجواء : انعقد التجمع في المساء كما تقول البارحة..." (الرواية ص ٢٠٤).

كما كان ديدنه وهو يعلق على الأحداث الجارية في "براندة" وأعود مرة أخرى إلى طرح مقولة قيام الرواية، على استراتيجيتين نصيتين وجغرافيتين متباينتين، لكل منهما تجليه الخاص، سواء على مستوى الكتابة والتخييل والخطاب أو على مستوى الخصائص والمكونات التي تكسر منطق الحكي وتطوح من زمنيته التي تحددها تعينات نص براندة ب

. طمع الألمان في الاستيلاء على معادن المنطقة المتاخمة ل "براندة".

. سنوات الجفاف والقحط وانتشار الجراد.

. ظهور الرباع في بداية حكم السلطان عبد الحفيظ وبعد معاهدة الجزيرة الخضراء.

. وصول التلفزيون إلى براندة الخ ...

والتي تحددها تعيينات نص الساحة الشرفية : ب

. الاعتقالات السياسية التي تؤلف بين القلوب في السجن.

. توطد معرفة السارد بأحمد الريفي عام ١٩٨٤.

. شروع إدريس العمراوي في كتابة أطول نص في حياته سنة ١٩٨٦.

. الذكرى الرابعة لتأسيس الكنفدرالية الديمقراطية للشغل.

. احتفال مصطفى الدرويش بعيد ميلاد الخامس والثلاثين في يناير ١٩٨٤، الخ...

وهو ما يجعل الشخصيات الروائية (حليمة وخانة، بن سلام، بن يرماق، أحمد شكيب...) على مستوى نص براندة، و(فهيمة ونفزة، إدريس العمراوي، مصطفى الدرويش، عبد العزيز صابر، أحمد الريفي، وسعد الأبراشي)، على مستوى نص "الساحة الشرفية" تحقق انسجامها داخل وضعين متباينين لأنواع المعاناة والمصائر، وكان المجموعة الأولى، تندمج وتنسجم داخل بناء سردي يؤرخ روائيا ل "براندة" وكأن المجموعة الثانية، تنسجم وتندمج هي الأخرى داخل بناء سردي يشهد على نتائج القمع السياسي وانعكاساتها على الذات والمجتمع، وفي كلا الوضعين: التأريخ الروائي والشهادة على الواقع، فلن يعثر القارئ إلا على

الفقد وقد تحول إلى نسيان –كما تقول الرواية – : " أو على النسيان وقد ذراه نسيانه. لم يبق لهم إلا هذا الفضاء الذي تتراقص في جنباته الرموز والآثار الدارسة" (الرواية ص ٨٦).

تتجاوز الرواية أن تكون مرآة لواقعها، لأنها تقوم بتشظيته عبر زمنين في زمن واحد هو زمن الرواية. إنها بذلك، تكتسب خاصيتها الشكلية والدلالية المميزة، ومساءلتها للمرآة ومراياها.

مغامرة السرد

في "حيوات متجاورة"

الكتابة وتشكيل الكتابة.

من مظاهر مغامرة السرد الروائي في "حيوات متجاورة" أنها رواية تصوغ وجودها ومعناها وطرائق تَشَكُّلِهَا من كتابة روائية متعددة المستويات والطبقات النصية وأنواع الخطابات، مما يجعل منها رواية تَحْفَلُ بقلق الكتابة وطرائق تعبيرها عن العالم، وهو قلق تُعَبِّرُ عنه الرواية بشكل صريح من خلال العلاقة الإشكالية بين "الكاتب الذي يَتَخَفَّى وراء السارد"، و"الراوي" الذي يُعَبِّرُ صراحة عن حيرته في الكيفية التي عليه أن يحكي من خلالها أحداث الرواية. والرواية تُدَشِّنُ لحظة وجودها الأولى بأسئلة مُحَيِّرَةٍ يطرحها "الراوي"، في أول مَطْلَعٍ من مَطْلَعَيْهَا، وهو المسمى: "على عتبة النص"، حيث يعلن الراوي حيرته في سرد أحداث الرواية التي "تجمعت خيوطها لديه من خلال معاشرة شخوصها وملاحظات ظاهرات وسلوكات تكررت أمامه، ومشاهد وأقوال استقرت في ذاكرته". وهو "رَاوٍ" ملتبس، يتداخل مع أحد شخصيات الرواية، "الأستاذ سميح"، تداخلا يجعل كل

واحد منهما يَتَمَثَّلُ في صورة الآخر ووعيه بالكتابة وأبعادها ومعانيها وطرائق ممارستها. ذلك أنه يُصَرِّحُ بأن "أوجه تحقق السرد متعددة"، مما يهيئ القارئ إلى استقبال مغامرة في التنويع الذي يَشْتَغِلُ عليه صَوْغُ المحكيات وبناء علاقات التجاور والتضمين والتوازي بينها في مسارات للحكي، تُؤَدِّي إلى ما يُعْتَبَرُ لُحْمَةً جامعة للنص الروائي وبناءً لنسيجه العام. غير أن الراوي، وفي "على عتبة النص"، يًصَرِّحُ بأن "عنصر الزمن ملتبس، زارع للارتباك وأحيانا يُزَيِّفُ ما يُظَنُّ أنه أقرب إلى الحقيقة". ثم يضع القراءة في شَرَكٍ آخر، عندما يصف نفسه بأنه: "أقرب إلى (السارد – المسرود له)". فالحدود التي تضعها بعض التنظيرات والتعريفات للسارد والمسرود له، تُقِيمُ الكثير من أوجه الاختلاف والتقابل بينهما، وتُحَدِّدُ اختلاف وظائفهما النصية وأشكال حضورهما. في حين نجد الرواية تطرح العلاقة بين السارد والمسرود له على أنها علاقة تبادل أدوار، أو هي العلاقة بين الوجهين للعملة الواحدة، فالسارد هو نفسه يتحول إلى مسرود له عندما يحضر سارد آخر ليسرد الحكاية، أما عندما يسردها هو، فهو يسردها لمن يَفْتَرِضُ أنه هو المسرود له. وهو يفاجئنا بقوله: "إن ما يتبقى في النهاية، هو النص الروائي الذي ينتقل من كينونة المطلق إلى النص الكائن". وهو يُعرف النص الكائن بكونه: "حكايات وتأملات وتخيلات تمزج عناصر لعلها متنافرة في البدء، إلا أنها سرعان ما تلتئم وتتقارب حلقاتها لتوحي بفضاء مستقل يستدرجنا إلى أن نرتاده بحثا عما نريده أن يكون غير مألوف ولا خاضع للمنطق المعتاد" (الرواية ص ٥, ٦, ٧).

في هذا المطلع، تقوم الرواية بتقديم وعيها بالكتابة الروائية، وهو وعي حداثي يُحَطِّمُ الحدود والحواجز بين التصورات النظرية التي ترافق الكتابة وبين مُنْجَزِهَا النصي، كما يظل مشدودا إلى مسافة فارقة بين ما يُحْتَمَلُ أن يُنْجَزَ عليه النص الروائي وبين ما أنجزه بالفعل. في تلك المسافة تستحضر الرواية ما تسميه

ب"النص الكائن"، أي ذلك النص التي انتهى تجريب طرائق صَوْغِ عالمه الروائي إلى صورته الماثلة في المنجز الروائي، فأصبح مِلْكًا للقارئ. كما تستحضر ما تسميه ب "النص الممكن"، وهو ما يقع في احتمالات الكتابة وشهواتها ووعيها، وحيث لا توجد طريقة واحدة للسرد، بل العديد من الطرق التي يحتار أمامها السارد وهو بصدد صَوْغِ الأحداث والتجارب وبناء الشخصيات واستحضار العوالم. هي إذن، مغامرة لجَعْلِ الكتابة الروائية تَحْفَلُ بلحظات انْبِنَائِهَا وتَشَكُّلِهَا وبين ما يشكل أفقا نظريا لوعي نظري بالكتابة الروائية، وتأملا لطرائق اشتغالها ككتابة، سواء على مستوى بناء الأحداث، أو على مستوى التعامل مع الزمن الروائي، بما هو غير جاهز وقابل للاحتمال. هكذا يُصَرِّحُ "الكاتب المفترض" في الرواية بقوله: "أكتب النص بطريقة مغايرة في السرد وترتيب الأحداث، لكن ذلك سَيُفْضِي إلى شيء آخر، وهو غير مُتَبَلْوِرٍ الآن في مخيلتي".

القوى الإبداعية الخالقة للأشياء والصور.

إن معنى المغايرة في كتابة النص الروائي، كما يتم العبير عنه في الرواية، يعني بشكل أو بآخر، الانتماء إلى التجريب الروائي الذي هو وعي بكتابة مغايرة، لا تَسْتَنِدُ إلى تقليد الأشكال الجاهزة ومسارات السرد المتتالية وبناء العوالم بما هي استنساخ ومحاكاة للواقع، بل إن التجريب باعتباره مغامرة في القص، ووعيا أدبيا جديدا يخالف التكريس، وطريقة أو طرقا في الكتابة لا تستجير بنمط كتابي معين، لأنها تقف ضد الجاهز، وتبحث عن المُبْتَكَر، وهو بذلك، يبحث عن الجوهري في بناء الأشكال، والقابل من حيث مظاهره إلى التعدد الذي لا يتحقق عبر وصفات سحرية، بل عبر اعتبار الكتابة الروائية بَحْثًا في توسيع آفاقها وممكناتها وطرائق صَوْغِهَا والتجديد الدائم لتعبيراتها وأشكالها وطرائقها في تشكيل العوالم. في إطار هذا الوعي الروائي الذي يتملكه الكاتب التجريبي، تَهْتَزُّ لحظات اليقين بثبات

الشكل الروائي الجاهز وثبات ما يُعَبِّرُ عنه من تجارب ورؤى وأحلام وأوهام، ويشعر الروائي بأنه مدعو إلى اللا يقين، أي إلى عدم الاستكانة إلى صياغة كاملة ونهائية ومثالية للأحداث، تندرج في القول المأثور: "ليس بالإمكان أبدع مما كان"، بل إن ممكنا آخر يحضر فيه العالم، هو الأكثر حضورا في وعي الكاتب وهو يتأمل مسارات الكتابة وأبنيتها واحتمالات أن تَتَخَلَّقَ من الوعي الخلاق المبدع، الذي يَطْبَعُ الكتابة الروائية بخصائص تجديد مظاهر ومستويات تَشْكِيل العالم الروائي وما يحفل به النص من مستويات وطبقات.

بهذا التَّوَجُّه، تَدَشِّنُ "حيوات متجاورة"، خطاطتها التجريبية لكتابة نص روائي يُرَاوِحُ بين الممكن وبين الكائن، بين المكتوب في النص وما يُفْتَرَضُ أنه كان سوف يكون هو المكتوب في ثناياه، بين ما تسميه الرواية نفسها ب" النص الكائن" و"النص الممكن". أي أن النص الروائي كنص روائي حداثي تجريبي، يغامر في اتجاهين: اتجاه تَفَتُّحِ وعيه النظري نحو أشكال الصياغة الممكنة ، واتجاه وما تَحَقَّقَ في النص الذي كان يُمكن أن يُصَاغَ صَوْغًا آخر، وأن يَنْبَنِيَ على بناء آخر، وأن يَتَمَلَّكَ أَوْجُهًا وطرائق أخرى سواء لمسالك السرد ومساراته أو لتجلية الوقائع والأحداث أو لِصُنْعِ كتابة لها تَصْنِيعٌ آخر.

معظم فصول الرواية، تأتي مُخَلَّلَةً بحضور "الراوي"، و"السارد – المسرود له"، حيث تحضر لحظات تحمل عناوين من قبيل: قال الراوي / من مذكرات السارد – المسرود له. ومع هذا التكرار يكتسب المشهد الروائي عنصرا مهيمنا على البناء الروائي وبنيته العامة، مما يطرح سؤالا حول وعي الرواية بالجوهر الجمالي والتشكيلي لمعناها وصورتها المنجزة، وطرائق تشكيل تعبيرها عن العالم، وجمعها بين متا يوحي للقارئ باستيعاب المرجعيات النظرية والسعي نحو مراجعتها وتوظيف مفاهيمها في النص الروائي نفسه، بما هو نص منفتح، دينامي، قابل لاحتواء

هذه العلاقة التجريبية بين طرائق إنجاز المحكي والحكاية وبين الخلفيات النظرية التي تُوَجّهُ خلفيات الوعي المتحكم في كتابة روائية تَتَمَلَّكُ هذا الجمع بين المستويين.

في هذا المعنى، وبصدد قراءة "حيوات متجاورة"، يَتَشَكَّلُ هذا الزخم من الأفكار والمفاهيم والموحيات بمداخل القراءة. وإذا كنا نروم أن نصطنع من تلك المداخل للقراءة مناسبات متعددة لقراءات متعددة، ولو لنص روائي واحد هو "حيوات متجاورة"، فالأمر سوف يستغرق تأملا قِرأَئيا لمستويات وطبقات النص، ولأنواع الخطابات، ولتعدد الشخصيات، وما تُتِيحُهُ لها الرواية من أن تُصْبِحَ أصواتا سردية لها تعبيرها القوي عن ذواتها وتجاربها وعلاقاتها بشخصيات الرواية الأخرى. لكن القراءة، وقبل أن تمتد إلى مدارج الحكي، لاشك أنها تبدو متأثرة بتوجيهات من وعي "الراوي" بماهية الكتابة الروائية وطبيعتها وتعدد طرائق صَوْغِهَا للعالم. استحضار "يمكن أن نلمس العديد من مستويات الاشتغال على الكتابة، وعلى طرائق السرد، ووعي الكتابة الروائية بذاتها وبأبعادها الممكنة والمنجزة، مما يضع القراءة أمام نص روائي متشابك الأبعاد، يجمع بين الجمالي وتمظهراته، وبين الاجتماعي ودلالاته، في المظاهر التكوينية التي تجمع بين بُنَى النص، الجمالية والاجتماعية، وما يترتب عنها من علاقات بدون استشفافها تصبح القراءة غير ناجعة في اكتشاف الأبعاد التشكيلية والجمالية للرواية، والأبعاد الاجتماعية التي تُعَبِّرُ عنها.

طرائق الاشتغال الروائي

نتوقف عند ثلاث نوعيات من الاشتغال على الكتابة الروائية:

– **النوع الأول**، يتعلق بالوظائف التي تُسْنِدُهَا الرواية ل "الراوي"، الذي لا يكتفي بسرد الأحداث، كما سبق أن لاحظنا، فهو (السارد – المسرود له) في لعبة مزدوجة تسمح له بأن يتبادل هذين الدورين، فمرة هو السار، ومرة أخرى يحضر سارد لآخر ويصبح هو المسرود له.

فضلا عن هذا فهو شخصية روائية لها تأملاتها ومواقفها من الكتابة ووعيها بالعالم. ف "الراوي" بانجذابه نحو مساحة من تأمل الكتابة الروائية، يتجاوز دوره في تقديم الأحداث وتنظيم السرد إلى وضعية أخرى لها ارتباطها الوطيد بما يعتبر كتابة روائية منفتحة على كل القضايا والموضوعات.

- **والنوع الثاني** يتعلق بالأوضاع السردية نفسها، فالرواية تعتمد على التقطيع السردي، وارتباط الأحداث بالشخصيات التي يتنظم ظهورها حسب المراتب والأدوار المنوطة بها. لذلك فهي تنبني على النقلات الحكائية، والتناوب الذي يدور بين الشخصيات وهي تسرد بضمير المتكلم، وحيث يتم الانتقال من من حكاية لأخرى، ومع ظهور كل شخصية تظهر الخيوط البانية للسرد.
- **والنوع الثالث**، يتعلق بتعدد الشخصيات الروائية، بما يجعل من الشخصيات وتجاربها في الحياة "حيوات متجاورة"، تشترك في مغامرة كبرى اسمها الحياة، رغم أن كل واحدة من تلك الشخصيات تعيش تجربتها الخاصة، وهو الأمر الذي يُوَسِّعُ من دائرة التجارب التي تعيشها الشخصيات، ويُوّسِعُ من القاعدة الاجتماعية التي تحضر في الرواية، ومن مظاهر التحولات التي يعرفها المجتمع. ثمة ما تنسجه الرواية من علاقات بين الشخصيات، ومن روابط تربط بينها، مما لا يجعل منها شخصيات منفصلة عن بعضها، لكن تلك الروابط والعلائق والعلاقات، لا تندرج في حكم المألوف، من علاقات أُسَرِيَّة، أو علاقات العمل، وغيرها، بل هي علاقات استثنائية، تتحكم فيها المصادفة في أغلب الأحوال.

وهناك مظهر آخر، يعبر عن تشظية الأحداث في الرواية، وعدم لجوئها إلى خطية السرد، وهو ما تؤشر عليه عناوين الفصول أو المشاهد:

– على عتبة النص/ توضيح من الراوي، كمدخلين.

– فصل أول بعنوان: تقول نعيمة. ويتضمن: قال الراوي / من مذكرات السارد – المسرود له / تقول نعيمة آيت الهنا.

– فصل ثان بعنوان: ولد هنية يتكلم، ويتضمن: قال الراوي / من مذكرات السارد والمسرود له / ولد هنية يتكلم.

– فصل ثالث بعنوان: الوارثي يُحاور، ويتضمن: قال الراوي / من مذكرات السارد – المسرود له / الوارثي يُحاور.

– فصل رابع بعنوان: رسالة من نعيمة.

– فصل خامس بعنوان: عود على بدء، أو: سيناريو "حامل اللقب"، ويتضمن: قال الراوي / عود على بدء / (وهو بالمناسبة، كتابة نصية تعتمد على تقنية كتابة السيناريو).

–وفصل أخير سادس بعنوان: لون الحنين (من دفاتر السارد – المسرود له).

العتبات النصية

لا نتجاهل أن كل فصل من فصول الرواية الستة، يأتي مُصَدَّرًا بعتبة نصية مقتطفة من كاتب معين، وهنا يحضر يوسوناري كاواباطا، بول فاليري، ماشادو دو أسيس، إيزادورا دينكان، وتُورِنيي لندكرين. فضلا عن نص العتبة الهام الذي يتصدر الرواية، وهو بقلم "كاتب سها البال عن اسمه". نصوص هؤلاء، وما تشي به من معان وأفكار ومواقف من الحياة، تدفع القراءة إلى تأمل أمرين:

– **الأول**، يتعلق بكونها تحضر كعتبات لفصول الرواية، بعيدا عن الصدفة، وهي من غير شك، تُمَثِّلُ حمولة ثقافية ومعرفية تعبر عن أسئلة الحياة والوجود.

- **والثاني**، يتعلق بما يمكن أن يوجد معنى أو معان مشتركة بين النص الروائي التخييلي وبين هذه النصوص ذات المرجعيات المتفرقة، وهو ما يحتاج إلى دراسة تحليلية.

شخصيات الرواية

تتميز "حيوات متجاورة"، بأنها رواية الشخصية، نظرا لما يوحي به عنوانها ونظرا لما تجده القراءة في شخصيات الرواية من حضور متميز، دَالِّ على معيش استثنائي على ما يبدو، بينما هو معيش يُمَثِّلُ صورة أو صورا من عمق تجارب اجتماعية مُفْعَمَةٍ بالتجذر في تربة المجتمعي وما أنتجه أحداث وتفاصيل؛ فيمكن الوقوف عند خمس شخصيات رئيسة في الرواية، لها حدودها الفارقة، أي ما يدخل بها إلى حقل التَّشَخْصُن، ونعني به كل ما يحيل على الشخصانية، أي ما يطبع الشخصية من علامات فارقة لا توجد في غيرها. والأمر نفسه، كما يعني الأشخاص الموجودين في واقع الحياة، يعني أيضا، الشخصيات الروائية الموجودة في العوالم التخييلية للكتابة الروائية. نقف عند الأنماط التي أرادت "حيوات متجاورة" أن تجعل منها أنماطا لشخصياتٍ متوترةٍ بواقعها، مُتَمَسِّكٍ بالحياة، رغم تَسَلُّلِ الخراب إلى ذواتها.

١) البطل السارد، أو من يسميه النص ب "الراوي"، وهو لا يعاني مشكلته مع طرائق السرد ومساءلة الأحداث وعلاقتها ببعضها وبالزمن، مما يورطه في الكثير من التأملات التي تتعلق بالكتابة الروائية، وطرائق السرد، وتنظيم المحكيات، مع أن تأملاته تسير في اتجاه قضايا الرواية، وهو يتأمل الزمن الروائي بما يُبْدِي تفلسفه وهواجسه وحيرته.

٢) الأستاذ سميح، قارئ وكاتب، يلتقي مع "نعيمة آيت الهنا" في سفر له عبر الطائرة، بصفتها مضيفة، وتبدأ علاقتهما، كما يرتبط بصداقة قديمة مع "ولد هنية".

٣) نعيمة آيت الهنا. تعمل مضيفة بالطائرة مع إحدى الشركات ثم تنتقل للعمل في أحد البنوك. صديقة للأستاذ سميح، وصديقة لشاب فاسي يعيش في الدار البيضاء، اسمه كمال، وهو من يدعوها إلى حضور الحفلات الجنسية، فيما بعد، تُلْقِي بنفسها في أحضان "ولد هنية" من أجل أن يَحْفَظَ لها مالا كثيرا حصلت عليه من تجارة المخدرات.

٤) السي الوارثي، له علاقة وطيدة وحضور كبير في السلطة السياسية للبلاد، وزير سابق، له نظرات في فلسفة الحكم، يرتبط من جهة، بعلاقة ثقافية مع "الأستاذ سميح" الذي جاء إليه لمحاورته حول قضايا متعددة، ويرتبط من جهة أخرى ب "نعيمة" التي حضرت حفلاته الأسبوعية التي تحضرها الجميلات وبعض أصدقائه.

٥) "ولد هنية". يرتبط ب "الأستاذ سميح" بعلاقة قديمة حيث كانت والدته تساعد والدة الأستاذ سميح في تنظيف البيت، ثم يصبح شابا قويا، فيعمل حارسا عند باب إحدى الحانات، وصاحب تلك الحانة، هو من طلب منه أن يوصل بسيارته "نعيمة آيت الهنا" إلى الفيلا التي يسكنها السي الوارثي، وخلال ذلك، يصبح على علاقة معها.

كما سبقت الإشارة، لابد من تأمل الطرائق التي تبني بها الرواية العلاقات والروابط بين الشخصيات، مما يجعل منها "حيوات متجاورة" تتميز بثلاثة أوضاع:

- استقلاليتها وخصوصية تجاربها.
- التقاؤها مع بعضها من خلال نسيج الأحداث.
- التفاعل بينها وتبادل الوظائف.

إن من مظاهر تحديث الخطاب الروائي في "حيوات متجاورة"، أنها تخصص

فصولا أو مشاهد لهذه الشخصيات، تُسْنِدُ لها سلطة الحكي، بضمير المتكلم، حيث تتحرر الشخصيات من أي سرد يسرده السارد عنها بالنيابة، فتتسلم سلطة الحكي عن ذاتها وتجاربها ومعاناتها ونظرتها إلى المجتمع والحياة والكون، مستعملة ضمير المتكلم، لتتحرر ألسنتها فَتُعَبِّرُ عن تجاربها، وأحاسيسها ومعاني ما تَتَصَوَّرُهُ معنى للحياة. بذلك، تبدو شخصيات الرواية مُشْبَعَةً بأنواتها وبخصوصية التجارب التي عاشتها، مُتَفَرِّدَةً في خصوصيتها وعنفوانها وشهوتها للحياة. وهي في تجاورها تُقيم للرواية معناها، من حيث تعدد التجارب وما توحي به من دلالات عميقة تَصُبُّ في اتجاه تكوين صورة نسبية للمجتمع، لها تعبيرها عن واقع محتمل.

الرواية والمعنى الروائي

تُمَثِّلُ "حيوات متجاورة" معناها الروائي، كخطاب حداثي جديد، من خلال جملة من التمظهرات، نحاول رصدها فيما يلي:

١) انبناء الرواية على جملة من الفصول والمشاهد،هي التي سبقت الإشارة إليها، مما يعني، أن "الرواية" و"الروائي"، أي ما يجعل من الرواية رواية، علاقة توتر ممهورة بقلق أسئلة الشكل والكتابة.

٢) الوضع الاستثنائي الذي يحضر به الراوي"، بمشاكلة مع "الكاتب المفترض"، "الأستاذ سميح"، ولعبة التماهي بين "السارد" و"المسرود له" وبين "الكاتب الضمني" و "القارئ الضمني"، في مجال تأملي للكتابة، لا يحدو حرفيا تنظيرات النقد في هذا الباب، ولكنه يوظفها في السياق التجريبي الذي تصبح من خلاله كتابة الرواية مغامرة جمالية ودلالية.

٣) تعدد شخصيات الرواية، وهي تلتقي في الشرنقة التي يَتَخَلَّقُ منها العالم الروائي.

٤) تحرر شخصيات الرواية من أية رقابة، وهي تمارس البوح، وكأن الأمر يتعلق

بكتابة الرواية لِسِيَرٍ لشخصياتها، مفعمة بأقصى دراجات المكاشفة والبوح والقدرة على التعبير عن الذات.

والثاني يتجلى في تحريرها كشخصيات من أية رقابة، لتتاح لها مساحات واسعة من التعبير والبوح، بكل مقومات ما يمتلكانه من جرأة.

٥) اتكاء الرواية على شخصية أنثوية، هي "نعيمة آيت الهنا"، في مقابل شخصيات رجالية أخرى كلها تتحلق في حلقة من حلقات مرحلة من حياتها أو تدور في فلك من الأفلاك التي تدور فيها مراحل حياتها. والرواية من خلال هذا النموذج النسائي تتسلل إلى تكوين صورة عن المرأة، بتطلعاتها وإحباطاتها وانتمائها إلى المجتمع الجديد الذي يتبنى قيم التحرر بكل ما فيها من إستباحة للجسد وتوظيفه في التسلق والوصول إلى الغايات المادية.

٦) تميز الرواية بجرأة خطابها الاجتماعي وقدرته على الغوص في مظاهر جديدة يعرفها المجتمع المغربي، في إطار رؤية يتمثلها الأدب عن معنى واقعه وخصوصية ذلك الواقع ودرجات الاقتراب منه وأنواع تمثلاته.

٧) اشتغال الرواية على خصوصية عالمها الروائي، وخصوصية طرائقها في التعبير عنه، وهي المتمثلة في أصوات الشخصيات وما تنطوي عليه من جراح شخصية، وتوترات، وبلورة لقيم مجتمع قديم يخضع للتجدد عبر ممارسات غير مألوفة.

٨) تبئير السرد الروائي بما لا يستطيع أن يُسَيْطِرَ عليه سارد كلي المعرفة، عارف بكل شيء، ولذلك، تلجأ الرواية إلى إعطاء قوة الصوت والحضور للعديد من شخصياتها من خلال الفصلين الأولين من الرواية ، وبالصيغة نفسها التي يُعَبِّرُ عنها العنوان: تقول نعيمة آيتا لهنا. ولد هنية يتكلم.

٩) في الفصل الثالث لا تتملك الشخصية الروائية حضورها المكمل إلا عبر الحوار الذي تُجْرِيه معها شخصية روائية أخرى، فالأستاذ سميح يقترب من شخصية السي الوارثي، الجامعة بين تَوَتُّرِ العلاقة بين الأصالة والمعاصرة، والتي يَصِفُهَا النص الروائي بأنها بعد أن وجهت مشورتها في تسيير دواليب الحكم لصاحب السلطان استراحت إلى نفسها وهي تُسَائِلُ نفسها أسئلة ميتافيزيقية تتعلق بالحياة والموت وما بعد الموت.

١٠) إن بؤرة السرد، تَرْهَنُ شخصيات الرواية إلى نسيج من التقاطعات، في تزمين روائي يجمع بينها في المشهد الروائي العام الذي تصوغه أحداث الرواية. هي إذن، رواية تلجأ إلى تعدد الشخصيات، وهو ملمح تجريبي تسعى من خلاله الرواية إلى قتل حضور "البطل المركزي" وما يحيد من "شخصيات ثانوية". فكل شخصيات الرواية، لها دور حيوي في إخصاب الأحداث والمشاركة فيها وصنعها. لا توجد بينها أية حواجز، فهي تلتقي عبر الخيوط اللامرئية، اللاحمة للبنية الروائية، وفيما يُشَكِّلُ اللحظة المجتمعية، بتوتراتها وأسئلتها حول الذات ومجتمع الذات. هكذا تصبح شخصيات الرواية ليست مجرد "حوامل" للأفكار، بل إن أفكارها تَتَشَخَّصُ فيما تُشَخِّصُهُ الرواية من أحداث متشابكة ومتقاطعة، تحيل على قلق الشخصيات وقلق مجتمعها.

١١) إن ما تعبر عنه الرواية من تجارب في الحياة ليست متداولة أو معروفة، وبالجرأة التي تتطلبها تلك التجارب، يستدعي أن نتأمل دور الرواية في الكشف عن الأوضاع المجتمعية التي تَجِدُّ في المجتمع، بحكم ما تؤدي إليه المعاصرة، والمثاقفة، والعولمة، وآثارها التي تمتد من الاقتصاد إلى المجتمع وما يحفل به من سلوكات جديدة وتطلعات إلى طقوس وأجواء تُمارس فيها حياة خاصة لها سِرِّيَّتُهَا وعلانيتها في آن.

١٢) في أفق هذه المغامرة الروائية الممكمن، تكتسب "حيوات متجاورة"، إبداعها لِتَشْكِيلِ نص روائي تجريبي، وفرادتها داخل المتن الروائي العربي والمغربي، وجرأتها على تناول المسكوت عنه في مجتمع متصدع تسود فيه قيم الدعارة الراقية وتجارة المخدرات والحفلات الجنسية الجماعية، كما يسود فيه خراب الإنسان من الداخل، وتعطيل مسيرة النمو الاجتماعي والاقتصادي، والشهادة على تَرَدِّي القيم.

لكن الرواية في جوهرها لا تحمل خطابا جاهزا كيفما كان، سواء ليحمل شكلا من أشكال القرار النهائي، أو الصيغة النهائية، أو الحضور النهائي، سواء للشكل الروائي الذي تُعبر بع الرواية، أو لمضامينها واللحظات الاجتماعية التي تُعَبِّرُ عنها، أخلاقيا، ربما، إيمانا منها بأن الرواية تشتغل على المحتمل، ولا تشتغل على الواقع كصورة حرفية للمجتمع.

نتيجة

تسكن رواية محمد برادة، في أبهاء الكتابة الروائية التي تجمع بين الوعي النظري للكاتب وبين حساسيته الاجتماعية وما يملكه من صورة عن مجتمع متحول. لن نخوض هنا في مسألة الكاتب، وحضوره في نصه الروائي، لكننا نخوض في شيء آخر، هو القدرة التخييلية العجيبة لواقع المتخيل الروائي الذي يَحْفَلُ بشخصيات لا تُمَثِّلُ صورة حضورها في الواقع، بما تطرح على القراءة معاني حضورها في هذا الواقع، بما تحمله من تجارب ومعان ومعاناة.

في هذا المعنى الروائي، تجمع "حيوات متجاورة"، بين المعنى الاجتماعي والمعنى الجمالي. بل إنها تحمل نوعا من تصوير الواقع، من خلال التجارب التي عاشتها الشخصيات، وهي بذلك، تتموقع في سؤال الكتابة الروائية وعلاقتها بمجتمعها، باعتباره موحيا قويا لمصادر الصورة المجتمعية، ومن جانب آخر، فهي

تبني عالمها من خلال توترات الشكل الروائي، التي تظهر في الصوغ الروائي طرائق التعبير وفي طبيعة الشكل الذي يختاره الكاتب لبناء عالمه الروائي، من خلال التقطيع المشهدي، والمحكيات المتداخلة، ومظاهر التوازي والتضمين، وكل ذلك ينسجم في بناء روائي يَلُمُّ تفاصيله حول الشخصيات ومسارات حياتها وما تعرفه أحوال تلك الحيوات من تقلبات.

(+) نشر الفنك، ٢٠٠٩.

لعبة التماهي بين الفردي والجمعي

في"خطبة الوداع"

هي الرواية الثانية لعبد الحي المودن، بعد روايته "فراق في طنجة". إضافة نوعية تستثمر فضاءات وتقنيات جديدة على مستوى الكتابة الروائية التي تغامر بارتياد أفق تحديثي للكتابة الروائية، يقوم على تجاوز خطية السرد، وبناء عمق استراتيجي لبناء الأشكال.

لتوصيف النص، يحضر ضمير المتكلم، (أحمد الغزواني) فيما يشبه الاعترافات، أو كتابة سيرة للبطل، ممهورة بكثير من الفراغات والبياضات، ومتعالقة مع سيرة أخرى هي التي تدعوه "ليزا" ابنة صديقه القديم "سعيد" ليكتبها عن والدها حتى تستفيد من معطياتها في كتابة سيناريو موضوعه هو اختطاف والدها. هذا التعالق من السيرتين، هو ما يمهر الرواية بطابع من التفاصيل التي يتم حكيها عن طريق التناوب، والتوازي.

سيرة "أحمد"، يتم سردها بكثير من الانتقال من مرحلة لمرحلة، مع بعض

التكرارات اللاحمة للتفاصيل، والتي يتولد عنها مسار جديد للأحداث. ف"الخطبة"، هي ما اعتمل في نفس "أحمد"، مدرس مادة التاريخ، من جراح للذات ومجتمع الذات، أراد من خلال ذلك الاعتمال أن يحرر لسانه أمام تلاميذه ليودعهم في نهاية السنة بشكواه ونجواه، فيفشل في ذلك بسبب السعال الذي يفاجئه. تمتد حياة "أحمد الغزواني" من "المسقة" الراكنة في أحضان جبل أمالو إلى مجيئه إلى القنيطرة للدراسة والإقامة في بيت خاله، إلى تخرجه وعمله مدرسا في طنجة لعدة سنوات، وعودته للعمل في القنيطرة، وزواجه من "زينب" التي تطلب منه الطلاق وهو يتعلق بها لأسباب غامضة رغم اقتناعه بفشل العلاقة بينهما، فتبدأ مطاردات أخيها الجزار في "الخبازات" له ليفض علاقته مع زينب.

تتقاطع هذه السيرة، مع سيرة أخرى ل"سعيد المرزوقي"، أو بالأحرى هي سيرة لعلاقة سعيد بأحمد، منذ أن جاء "سعيد" من الدار البيضاء مع أمه للدراسة في القنيطرة، بعد طلاقها من والده، وفي الفصل الدراسي يتم أول لقاء بين "أحمد" و"سعيد"، وحيث تمتد العلاقة بينهما خمس سنوات وأربعة أشهر (الرواية، ص ٢١)، ومن خريف ١٩٦٧ إلى شتاء ١٩٧٣، وهي الفترة التي اختفى فيها "سعيد": " تسربت أسماء كل من شملهم الاعتقال، كل المعارف، إلا سعيد. لم يظهر اسمه لا في اللوائح الرسمية ولا في اللوائح التي تداولها المعتقلون. اختفى كأنه لم يكن قط" (الرواية، ص ٢٢).

تؤرخ الرواية لمراحل نمو حس الكتابة لدى "أحمد"، وهو الحس الذي يسميه عادة: "أكسبني عَمَى والدي عادة الكتابة. (...) كنت أحس كما لو أن كتابتي هي العيون التي تخلق لوالدي العالم الذي يبتلعه ظلام عماه. ورافقتني هذه العادة، عادة الكتابة عن الأشياء الصغيرة التافهة حتى عندما تركت المسقة، ورحلت إلى القنيطرة". (الرواية، ص ٢٣). وفي مقطع ثان يتسع أفق الكتابة أمام "أحمد".

يقول: "بدأت تتغير طريقتي في الكتابة، فصرت تدريجيا أعلق على ما أدون، وأبدي رأيي فيما أرى وأسمع، ومع المدة بدأت أتخيل أشياء لا تحدث قط، وأصفها كما لو أني رأيتها رأي العين" (الرواية، ص ٢٤). تقوم هذه التأملات التي يقيمها "أحمد" حول مظهر من بين مظاهر نشاطه الحسي والسلوكي على بعدين:

أولهما: أن الرواية تفسح المجال أمام تأمل معنى الكتابة بالنسبة لذات قلقة ومعذبة، وهي مرادف لرؤية الأعمى كما هو حال والد "أحمد"الذي كان يرى عبر ما يكتبه ولده من إملاءاته عليه. وهو نور الخيال الذي كان يُرِي بطل الرواية ما لا تراه العين.

ثانيهما: يتجلى في كون "أحمد" كان يكتب مذكرات عن علاقته ب"سعيد" هي التي أودع أوراقها إلى جانب بعض الصور والوثائق في صندوق سلمه للجيران يوم كان ينظف بيته ليستقبل عروسه "زينب" وأهلها في البيت، والجيران بدورهم في "لاكاب" ولم تعد في العائلة غير "سكينة البايرة" التي تساعد "أحمد" على الوصول إلى مكان الصندوق. قيمة ما كان يكتبه "أحمد" عن نفسه وعن صديقه "سعيد"، تكمن في مساعدة "ليزا" في أن تكتب سيناريو عن حياة والدها، وهي في حاجة إلى معلومات عن والدها الذي تقول إنها لم تره أبدا.

مقاطع تكتبها الرواية بخط عريض أسود، مصاغة بلغة أدبية وتخييل وتأمل في الحياة والموت، في اللغة نفسها وفي الماضي الذي لا يموت ليبقى حيا في الذاكرة وهو يفعل فيها، وفي الأحاسيس وعالم النفس، وفي أقنعة الوعي وأسطورة الحياة:

."كل شيء يتنفس لغات، حتى في الصمت، حتى في الموت. يبقى أن نفكك أسرار اللغات، أن ننحت الثقوب رويدا رويدا، نتسلل منها إلى حيث تستقر النفوس هادئة مطمئنة..." (الرواية، ص ٣٧).

. "لا يموت الماضي. قطعا لا يموت. بل يستقر تحت تراكمات غبار الزمن، نُزِيله ذرة ذرة، فينكشف حيا حيا في الأشياءِ والأرواحُ تتنفس أبديتها..." (الرواية، ص ٧٦).

هذان المقطعان وغيرهما، هي نتف من أوراق "أحمد"، وهي نصوص إبداعية جميلة تغرق في التأمل وتكسر منطق الحكاية، أو حكاية سيرة "أحمد"، وسيرته مع "سعيد"، موجودا بجواره، أو حتى وهو مفقود مع المفقودين في مرحلة سياسية عرفها المغرب، وتعرف اليوم باعتراف الجميع بما يسمى بعنف الدولة.

تتقاطع هذه النصوص التأملية، اللافتة للنظر، بعمق رؤيتها للإنسان والعالم، مع بناء الرواية لنزوع تشويقي، يجعل القارئ أمام التباس الوقائع والأحداث.

الأحداث تساهم في تقليب مواجع "أحمد"، التي تتعدى مشكلته مع زوجته "زينب"، إلى ما سيجره عليه البحث في تفاصيل "سعيد" وظروف اختفائه من ويلات. أغرت "ليزا" "أحمد" بمبلغ ألفي دولار بمساعدتها من أجل امتلاك كل التفاصيل عن حياة والدها "سعيد المرزوقي" وفي كل مراحل حياته، وأكثرها خطرا على البحث هي مرحلة اختفائه.

يتذكر "أحمد" أن "العابد" الذي كان معتقلا مع "سعيد" هو آخر من رآه، فيتصل به دون أن يقتنع "العابد" بأن "سعيد" ما يزال على قيد الحياة. لكن رسائل "سعيد" تتوالى. بعد تسويف ل"ليزا" ومداومة الاتصال من قبلها بالهاتف يقوم "أحمد" بمخاطرة وهو يلجأ إلى "خليل" الموظف بالبنك، الذي يدله الضابط المتقاعد "عبد الله" الذي كان مكلفا بالتعذيب ثم تاب. ومقابل رشوة يبوح "الضابط عبد الله" بسر "سعيد"، فقد هربه والده " الكولونيل المرزوقي" الذي كان رئيسا للقسم السياسي بالدار البيضاء. ثم يصبح "أحمد" بين مطاردتين:

مطاردة "عبد القادر" أخ "زينب" زوجته وهو يهدده إن لم ينفذ الطلاق،

ومطاردة المخبرين بعد أن حامت الشكوك حول المبلغ المالي الذي حولته "ليزا" من أمريكا إلى حسابه.

الرواية تبني تفاصيلها على سيرتين: سيرة "أحمد" وسيرة "سعيد" على تقاطعهما، ولذلك فهي تلجأ إلى التناوب السردي، وتقطيع الأحداث، وهو ما يشكل مظهرا جوهريا من مظاهر التنافر بين المحكيات والتفاصيل، والمواد التي تشتغل عليها الرواية، وحيث تنسج كثيرا من النصوص التأملية، الشاعرية اللغة، حول الذات والإنسان والموت، إلى جانب تعدد اللغات في الرواية، وتخليل بعض مقاطعها بمسكوكات دارجة مثل:

. دابا يفرج ربي. (ص ٦)

. قلبت وشقلبت فالأحداث. (ص ٦)

. ياهلة ماهلة آمولاي عبد السلام. (ص ١٤، وأيضا ٢٨)

. التدريس سير وآجي (ص ١٨)

. أنت وزهرك! (ص ١٩)

وإضافة إلى تلك النصوص التأملية، يحضر نص البردة للإمام البوصيري إلى جانب نتف شعرية بعضها منسوب إلى "السي العلمي" أستاذ الفلسفة وبعضها يرد على لسان أحمد في بعض المناسبات.

لا تفوت أن نشير إلى أن الرواية:

. تُمَوقع أحداثها الداخلية في الزمن الخارجي. فعلاوة على اللجوء إلى التواريخ التي تتعلق بعلاقة "أحمد" ب "سعيد" وتاريخ اختفائه، فإنها أيضا، تشير إلى علاقة هذه الأحداث بالزمن الخارجي، من خلال: هزيمة يونيه ٦٧ (ص، ٣٢)، واعتقالات ٧٣ (الرواية، ص ٢٢)، والثورة المشتعلة في طهران (ص،

٦٥)، وجنازة الملك الحسن الثاني (ص، ٥٧).

. تبويء الأحداث في فضاء مدينة القنيطرة، بكل جغرافيته، وحيث تحضر: سهول الغرب، مون مهدية، الشوارع، أفكا، الخبازات، المعمورة، سينما بلاص، لاباز، الفيلاج، مقهى الميناء، بير الرامي، مهدية، السجن المركزي، القصبة، الخ...

وهي بذلك تقوم بتزمين أحداثها في الفضاء، لتحيل على وقائع وأماكن يعرفها القارئ، قصد الدخول به في عوالم أخرى، نصية، هي الممهورة بالحيرة والسؤال.

في الرواية، يحضر هذا التعدد والتنوع في المظاهر وأشكال البناء يصبح نص الرواية فسيفساء من اللغات والأصوات والمواقف المتصارعة واللحظات التي تعيد طرح السؤال حول ماهية الإنسان ووجوده وحول معاناته اليومية، وبذلك تعيش الرواية واقعها، حتى وهي تدمره وتخلخله حيث لا وثوقية في قوانين ناظمة للوجود، تحمي الإنسان من عذابه الذي يأتي على أيدي الآخرين. فالرواية تعيش واقعها لترفضه، وتتجاوزه بالسخرية كما في النموذج الأول، وبثقافة السارد أو الشخصية كما في النموذج الثاني، وبالتأمل والسفر في الذات كما في النموذج الثالث. وهي روايات كما سلف، لا يجمع بينهما سوى أنها تفك حصار الكتابة، لتقتحم عالما هو عالم الكتابة التخييلية الذي لا موضوع له غير الهوة التي تفصل بين الإنسان وبين العالم.

(+) خطبة الوداع، عبد الحي المودن، منشورات مركز تواصل الثقافات، الرباط، ٢٠٠٣.

كتابة الفوضى، أو فوضى الكتابة

في رواية "كاميكاز"

مدخل

لجأت إلى هذا العنوان بعد قراءة لرواية سعيد علوش "كاميكاز"، باحثا عن مدخل لقراءتها. ولقد وجدت أن تشعب مسارات المحكي في الرواية، وتعدد الشخصيات على اختلاف وتباين أبعاد حضورها، وتنوع الفضاءات، وتعدد اللغات والنقلات الحكائية التي تنتظم في خط سرد معين؛ قد جعل هذه القراءة تبحث عن مدخل قرائي يسعف في القبض على المتاهات التي هي متاهات الكتابة كما هي متاهات القراءة. تصورت أن القراءة توجد أمام نص مفتوح، شارد، في شروده يحطم العلاقة بين الأمكنة والأزمنة، ويُوَلِّدُ المحكيات من تناسل لا يخضع لأي منطق سردي ما عدا ذلك المنطق الذي تتشكل منه الرواية. حسبت أن الرواية تلجأ إلى كتابة مجنونة تكتب بالجنون ما يتيح للقارئ أن يجد فيه عقلا باطنيا يتدبر ما يتدبر السارد من مسارات للحكي وتوزيع ل "أحداث" الرواية على شكل أجزاء وفصول ومقاطع توجد داخل تلك الفصول، وهو ما يحيل على إستراتيجية في بناء الرواية ومعماريتها. إلا أن البناء والمعمار يبدوان، حتى مع هذا التأطير، منفتحين على كل الاحتمالات، فالرواية لا تقدم سردا مسترسلا وأحداثا متتالية، بل إنها تقدم الكثير من النقلات الحكائية والمكانية التي يصعب على القارئ الإمساك بخيوطها الناسجة وما يمكن أن يعتبر نظاما سرديا تنتظم من خلاله الأحداث والتفاصيل.

لعل هذه السمة، هي التي تَسِمُ الكتابة الروائية في "كاميكاز"، ولعلها كتابة شاردة، منفلتة، تدعو القارئ إلى أكثر من قراءة للقبض على مكونات عالمها

الروائي في هذا المنحى، تذكرنا "كاميكاز" ببعض الروايات العربية التي لجأت إلى "اللا سرد"، أي إلى تحطيم قواعد السرد المعروفة بكتابة تستدعي الأرقام والشهور والسنوات وتعدد العوالم وتشابكها، ونذكر على سبيل المثال، "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة"، "الرجل الذي يأكل نفسه" لخليل النعيمي، "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني.

"كاميكاز" هي الرواية السادسة للباحث والناقد والمترجم الأستاذ سعيد علوش، جاءت بعد روايته الأولى: "حاجز الثلج"، وما تلاها من روايات هي: "إيميلشيل"، "تاسانو ابن الشمس ملعون القارات"، "سيرك عمار"، و"مدن السكر". ولا تفوتني المناسبة للتذكير بأن رواية "حاجز الثلج"، التي ظهرت خلال فترة السبعينات، كانت مفتاحا لولوج حداثة روائية تعتمد على التجريب الروائي في المغرب، إلى جانب "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني، "الأبله والمنسية وياسمين"، و"أبراج المدينة" لكاتب هذه السطور، على اعتبار هذه الأعمال الروائية قد خرقت ما كان معروفا قبلها من توجه نحو واقعية اجتماعية تمثلت في كتابات روائيين آخرين. لم يكن أحد من هؤلاء الروائيين الأربعة يفكر إلا في كتابة روايات مغامرة لا تلجأ إلى اليقين بشيء، ولذلك فقد كان الهاجس هو بناء أشكال روائية مغامِرة للتعبير عن موضوعات تنفتح على قلق مضاعف، مما نتج عنه ما يسمى ب "عنف النص"، و"تعنيف الواقع" بدل التقاط تفاصيله كما هو.

البناء الروائي

تتكون رواية "كاميكاز" من استهلال وجزء أول عنوانه "عيون الثيران"، ويتكون من اثني عشر فصلا هي:

١) عام الفأر.

٢) عام الثور.

٣) عام النمر.

٤) عام الأرنب.

أما الجزء الثاني فهو بعنوان: "عيون السباع"، ويتكون من استرسال أرقام الفصول:

٥) عام التنين للإرعاب والارتياب.
٦) عام الثعبان للانقضاض والانتعاض.
٧) عام الفرس للاستباق والاشتياق.
٨) عام الماعز للارتزاق والاسترقاق.
٩) عام القرد.
١٠) عام الديك.
١١) عام الكلب.
١٢) عام الخنزير.

يأتي بعد هذين الجزئين بفصولهما ما يعتبر خاتمة للرواية بعنوان: "مسك الختام".

إن القارئ وهو يتأمل هذا التنظيم الذي استخدمته الرواية، كاستهلال وجزأين يحتوي كل واحد منها على فصول، ومسك الختام، يستشعر جملة من الملاحظات:

أولها: أن الكتابة الروائية في "كاميكاز" قد اعتمدت نوعا من الإستراتيجية التي تنبني عليها خطط الروائي وهو يتدبر أمر الاشتغال على مساحة روائية شاسعة، من حيث الكتابة على الورق، وهي التي تستغرق ثلاثمائة صفحة، بمعنى أن تقطيعا معنيا هو الذي يشتغل على تقطيع

الأحداث والمحكيات، قد شكل ما يجعل للرواية معماريتها في البناء. إلا أن ما سبق أن وصفته بمتاهات السرد، ينسف مقولة البناء والمعمار، في اتجاه كتابة تكتب فوضاها.

وثانيها: أن عنواني الجزئين وما يحتويانهما من فصول، بالعناوين التي ذكرناها، يحيل على حديقة للحيوانات، لها معنى آخر، هو الذي يجعل من تلك الحيوانات رموزا لأوضاع بشرية شديدة التعارض والتضارب.

وثالثها: أن الزمن الذي تعيش فيه هذه الحيوانات / الرموز هو عام من الأعوام، أي أن كل عام هو عام حيوان من تلك الحيوانات، بما يرمز إليه من خلال المؤشرات التي تؤشر عليها الرواية.

ورابعها: أن عالم "كاميكاز" هو عالم الإرعاب، كاستبدال لفظي لعبارة الإرهاب.

وخامسها: أن عالم الرواية يقوم على اشتباكات تقوم بين شخصيات كأنها ليست من صميم الواقع، وبين أحداث هي الأخرى تبدو وكأنها تقع في أوهام السارد.

ثمة إذن، ما يجعل من النص الروائي نصا مفتوحا على تعدد القراءات. بمعنى أنه نص مستعص على القراءة الأحادية التي تتوهم تَمَلُّكَ عوالمه وأبهائه وتجلياته.

ولعل هذه الرواية، التي نالت جائزة المغرب للكتاب لسنة ٢٠١٠، تعني أمرا مهما هو الذي يتمثل في اعتراف مؤسسة الأدب، ولجنة تحكيم الجائزة، بمثل هذه النصوص الروائية التي لا تَتَجَنَّس، باحثة عن تَجَنُّسِهَا، في متاهات الكتابة ومتاهات القراءة.

العتبات النصية

تشتغل عتبات الرواية، من خلال أجزائها وفصولها، على نصوص متعددة

المرجعيات، مختلفة التوجهات، ففي الاستهلال الذي تُفتتح به الرواية، نصادف نصا هو عبارة عن مراثي دوينو، التي تحيل على الشاعر ريلكه. وسوف تتعدد نصوص العتبة في كل أجزاء وفصول الرواية، بما يُثَقِّفُ نص الرواية بهذه النصوص التي تشكل عتبات أجزائها وفصولها.

لعل قراءة خاصة، تستدعي قراءة النص الروائي "كاميكاز" على ضوء نصوص العتبة، بحثا عن دلالات معينة، تربط بين نصوص العتبة وبين نص الرواية، وهي قراءة ممكنة، قد تفيد في معنى وجمالية هذه الرابطة.

عنوان الرواية

لعل ما يفسر عنوان الرواية "كاميكاز"، هو انشغال موضوعتها الأساسية بقضية الإرعاب، كما تسميه، بدلا عن الإرهاب، فثمة حضور ل"الكاميكاز" في ثنايا النص، يعني أن الرواية ظلت تستحضر عنوانها وتفكر فيه خلال زمن الكتابة، وعلى مدى امتداد صفحاتها. ففي الصفحة ٨ نقرأ: "وفي الأعوام العجاف، تتعدد حالات الانتحار، والاكتئاب والتفجير الانتحاري، بذلك الشرق الأوسط والأقصى". كما يمتد حضور عنوان الرواية، أو ما يحيل على معناه في الكثير من صفحاتها، ومن أمثلة ذلك: "ما أجمل الأشكال والهامات في ممالك طبيعة الرب! ما أبخسها حين تهب (عواصف الله) تلك التي يطلق عليها اليابانيون (كاميكاز)!" وفي مقطع آخر: "إذا أردت السلم فعليك أن تكون محاربا طاويا على طريقة الساموراي، ولم لا، كاميكاز". مع اقتراب الرواية من نهايتها، يفاجئ القراءة ما يعتري سعيد علوش، كاتب الرواية، وهو شخصية ورقية، من توهم لحالة الموت، وحيث تمت "إهالة التراب على قبر كاتب الكاميكاز" (الرواية ص ٢٦١)، وهو موت وهمي سرعان ما يتبدد مع مراجعة الذات واستعادة الذاكرة:" بدأت الحكاية حين قر قرار ذلك السعيد علوش قضاء عطلته الصيفية بداية

السابع ٢٠١٠ بمدينة بلباو الباسكية" (الرواية ص ٢٧٩)، ليأتي في نهاية الرواية صوت يقول لسعيد علوش: "هيا اكتب مذكراتك ورواية (كاميكاز) واكتشف أنك حي ترزق" (الرواية ص ٣٠٠).

عادة والنسبة لكتاب الرواية، فإن عنوانها يحضر قبل الكتابة أو بعدها، وأما أن يحضر خلالها، كما هو الشأن بالنسبة ل"كاميكاز"، فإن هذه الوضعية تحيل على تعالق شديد بين موحيات العنوان المتعددة وبين الأبعاد الدلالية والجمالية التي يحفل بها النص الروائي، إذ الأمر في هذه الحالة، لا يتعلق بنص قصير هو نص العنوان، يحيل بطريقة من الطرق (الفضاء أو الشخصيات أو الزمن) على النص الروائي ويختزل معناه. في حالة "كاميكاز" وروايات أخرى، يصبح العنوان مجالا لملاعبة بينه وبين النص الروائي، وهي الملاعبة التي تستوحيه وتمد منه أنساغا لمعان ودلالات وتجليات، ولاشك أن هذه السمة، هي سمة من سمات النص الروائي الحداثي الذي ينفتح على كل ما يمد ممكناته وآفاقه بالمعاني والدلالات والتجليات.

شخصيات الرواية

في تأزم السرد، وتوتر مساراته ومنعطفاته، تحضر شخصيات عديدة في رواية "كاميكاز". ولعل تعدد الشخصيات في الرواية، يحيل على النص الروائي الحداثي الذي لا يحفل بالشخصية المركزية والشخصيات الثانوية، كما أنه يحيل على ما أسماه فليب آمون بديمقراطية الشخصيات في الرواية. وإذا شئنا أن نقوم بتنميط شخصيات رواية "كاميكاز"، فسنجد أنها لا تَتَنَمَّط، أو أنها بزخمها وحضورها الفوضوي في جسد الرواية، تتيح للقاري الكثير من الدهشة وهو يتابع حضورها وتنوع مرجعياتها، من شخصيات تنتمي إلى المتخيل الروائي إلى أشخاص معروفين لدى القارئ وقد تحولوا إلى شخصيات في الرواية، إلى حيوانات لها حديقتها في

الرواية، هي التي أسلفنا حضورها في عناوين أجزائها وفصولها.

تبدأ الرواية بأسطورة الثور الذي يحمل الأرض على أحد قرنيه وكلما تعب من حملها ينقلها إلى قرنه الآخر. ثم نتعرف على أحد شخصيات الرواية، وهو واحد من مائة شخصية أثرت في العالم خلال سنة ٢٠١٠، كما يرى نفسه في المجلة التي يتعمد عرضها على نظر الشقراء التي تجلس بجواره في طائرة الإيرباص التي تقله إلى حيث يعقد مؤتمر دولي لمناصرة حق الحيوان في الحياة ومقاومة تعرضه للإرعاب، كما أن موضوع المؤتمر هو "الأمن الروحي للحيوان". يلتقي في الطائرة مع الزاهية دهار الوهرانية، الشقراء الجميلة، كما ترافقه في الرحلة قولان خاتون، وهو "أبو الجهات ابن الشمس".

تحضر في الرواية شخصيات أخرى من قبيل: إيفا مولينو، سارة دانييل مديرة تشريفات الفندق، تشاي ساتل، جريمي كينان، مسيو آيت علا بوشات، المتعصب الأصولي بيغال عمير ألخ... وإلى جانب هؤلاء تحيل الرواية على أسماء أشخاص معروفين من قبيل: غسان كنفاني، سلمان رشدي، اللعبي والسرفاتي، علال الفاسي، إدريس البصري، بيدرو مارتنيز ألخ...

كيف إذن تتنظم العلاقة بين هذه الشخصيات المتخيلة، التي يحمل بعضها أسماء غريبة، وبين أشخاص حقيقيين يتحولون في متخيل الرواية إلى شخصيات ورقة، ومن بينها سعيد علوش نفسه، الذي تربط الرواية بين شخصه وبين عملين روائيين له هما "حاجز الثلج" و"إيملشيل"، وبين مجلة "الزمان المغربي" التي أدارها الكاتب نفسه وتعرضت للمنع كما تعرضت له مجلة "الثقافة الجديدة" ومجلة "الجسور" وغيرها في ذلك الزمن السبعيني من القرن الماضي، الذي وصفت سنواته بأنها سنوات الرصاص؟

إن سؤال تنظيم الرواية لهذا الحشد من الشخصيات، لا يتأتي الجواب عنه إلا

من خلال كتابة الفوضى التي تنظم نفسها من داخل الكتابة، تنظيما داخليا لا تكتشفه القراءة إلا إذا كانت مؤهلة لممارسة ذلك الاستشفاف الجميل لمعنى الفوضى في الكتابة.

المنحى الساخر في الرواية

يبدو الملمح الساخر في الرواية قوي الحضور، متعدد الأبعاد، شديد المرارة بالرغم من أنه لا يؤدي إلى الإضحاك، لأنه تعبير عن لحظات متأزمة يعبر عن تأزم الواقع، لذلك فالسخرية في الرواية، تتحقق عبر تنكيت يشبه التبكيت، وعبر اختراق قوي لمجالات الحياة والتفكير التي تحتاج إلى مراجعة ونقد. ولعل الطابع السخروي في الرواية، يستمد حضوره من عنف النص وتعنيف الواقع، ومن مروادة الكتابة الروائية للحظات ساخرة من الكثير من القيم السياسية والاجتماعية التي تنتشر على جسد الرواية.

من الأمثلة على هذا المنحى الساخر في الرواية، نقرأ:

- "الأمن الروحي للحيوان" (الرواية ص ٣١)، على غرار: الأمن الغذائي للإنسان.
- "ما تقيسش جرانتي" (الرواية ص ٣٢)، على غرار: "ما تقيسش بلادي" / "ما تقيسش ولدي".

وأمثلة أخرى على هذا المنحى الساخر في الرواية، تأتي من خلال:

- "هل للأئمة المالكية فتاويهم حول الحلزون؟".
- "استنساخ طائر الحبار داخل المختبرات".
- الجدة التي تأكل التراب حفنة أو حفنتين كل فصل ربيع.
- "العدالة والتنمية المستدامة للحيوان"

- "عقوق الإنسان الدولية"، على غرار: "حقوق الإنسان الدولية".

وإلى آخر ما تحفل به الرواية من "شقلبانيات" ساخرة ممهورة بالخرق اللغوي والمفارقة.

تعدد طبقات النص وتعدد مستويات الكتابة

ولعل من بين السمات الكبرى لتشكيل الكتابة الروائية في "كاميكاز"، لجوؤها إلى استخدام (أو توظيف) نصوص متعددة المرجعيات والخطابات واللغات، مما يجعل هذه النصوص، الأشبه بالخارجية، والتي تحيل على تناص لغوي مع نص الرواية، تقيم نوعا من التلوين الخطابي واللغوي، الذي يحضر هو الآخر في فوضى الكتابة، والذي يستدعي من القراءة البحث عن ناظم لعلاقتها مع صيرورة الأحداث. ففي مبدأ الرواية (من الصفحة ١٨ إلى الصفحة ٢١) يلتقي القارئ مع هذيانات السارد التي تقترب من الغناء، كما يلتقي مع نصوص أقرب إلى الشعر، أو إلى الزجل، من خصائصها أنها تعتمد التكثيف اللغوي وتناسل الصور، كما أنها على المستوى الكاليغرافي، تظهر من خلال توزيع الأسطر الذي يحقق لها ميزتها البصرية الخاصة،. ولكي لا نبخس هذه الملاحظة، التي تتعلق بمستويات الكتابة وطبقات النص في رواية "كاميكاز"، لابد من الإشارة إلى نوع من اللعب على تعدد النصوص وتباين مرجعياتها.

١) الكتابة بالشعر، وهي ما يخرج الرواية من لغتها السردية النثرية إلى مستوى لغوي تعبيري تكيفي يحفل بالصور ويتصادى مع النثري وإن كان يختلف عنه. لكن ما نصفه بالكتابة بالشعر، يتحقق عبر مستويات منها ما يحيل على أبيات شعرية معروفة من قبيل: "ألا لا يجهلن أحد علينا/ فنجهل فوق جهل الجاهلينا" (الرواية ص ١٨٥)، ومنها ما يبدو مبتدعا، من قبيل ما جاء في استهلال الجزء الثالث من الرواية:

ذئاب الـــــبر المغنـــــام قالـــــت رعـــــاك الله يا هـــــاد اللبيـــــب

ألخ... أو ما جاء على لسان شويخ الطريقة العيساوية:

شـــــويخ مـــــن أرض الكامـــــل وســـــط الأبـــــواق يغـــــني

ألخ... أو ما جاء على لسان المغنية الدلوعة: "شخبط شخابيط" (الرواية ص ١٠٣). وغير ذلك من النصوص ذات الطابع الشعري أو الغنائي التي تتضمنها الرواية، كالتي تنسبها الرواية إلى شاعر فاشل: " شقراء تشعل النار / سوالف تقود حرب الديار ألخ... (الرواية ص ١٩٩).

٢) الكتابة بالفرنسية، وحيث يقف القارىء على نص طويل يستغرق صفحة وأزيد من الرواية، هو عبارة عن مقال لصحفية فرنسية. (الرواية ص ٨٨).

٣) أمثال وحكم حرصت الرواية على حضورها، ومن قبيل: "برخصو تخلي نصه" (الرواية ص ٩٨) / "بالمهل تيتكل بودنجال" (الرواية ص ١٤١) / " جَوِّعْ كلبك يتبعك" (الرواية ص ٢١٦) / "ما تمشي غير فاين مشاك العلي القدير" (الرواية ص ٢٨١) / "ضع رأسك بين الرؤوس وناد على قطاع الرؤوس" (الرواية ص ٢٨١) / اللي بغا العسل يصبر على قريص النحل" (الرواية ص ٢٨٣).

ولعل هذه النصوص المتضمنة في الرواية، تدفع القراءة في اتجاه سؤال علاقتها بالمحكي الروائي وطبيعة الأحداث وما يتشكل منه العالم الروائي، وبمعنى آخر فإنها تطرح سؤال الكيفية التي تتنظم بها داخل النص الروائي، وهو سؤال إن كان الجواب عنه مستعصيا، فهو يؤدي إلى المدخل القرائي الذي دخلنا منه إلى قراءة، والذي يعني أن ما يميز رواية "كاميكاز" هو كتابة الفوضى، أو فوضى الكتابة، وبطبيعة الحال، دون أن يكون لهذا التوسيم أي معنى قدحي، بل على

العكس، فإن كتابة الفوضى قد تروم منحى أدبيا لتفجير الموضوعات بما يجعل من الشكل الروائي إستراتيجية تشتغل على انفجارية النص الروائي. ومع ذلك يبقى سؤال التنظيم وعلاقات النسيج حاضرا بقوة.

نتيجة

"كاميكاز"، رواية مضنية لقارئها، لكن لذة القراءة لا تتحقق مع النصوص السهلة، وهي رواية تستحق أكثر من مدخل قرائي، وهو ما تصادر عليه هذه القراءة.

السرد بضمائر متعددة

في "طائر أزرق نادر يحلق معي"

تأتي رواية يوسف فاضل "طائر أزرق نادر يحلق معي" بعد مجموعة من الأعمال الروائية التي عبر الكاتب من خلالها عن خبرة عالية في بناء العوالم وتنظيم السرد والتنويع في المحكيات والشخصيات والفضاءات.

وبدءا من روايته الأولى "الخنازير" التي دشنت مشروعه الروائي، إلى روايته ما قبل الأخيرة: "قط جميل أبيض يسير معي"، يكون هذا الروائي المتميز قد حقق تراكما نوعيا وانتظاما في الكتابة والنشر، وحضورا في المشهد الروائي المغربي والعربي.

روايته الأخيرة: "طائر نادر أزرق يحلق معي"، تبدو وكأنها تندرج ضمن استراتيجية لكتابة، خطط الكاتب من خلالها لكتابة تتناسل من بعضها لتشكل، ربما، ثلاثية أو خماسية، وحيث تتجمهر النصوص الروائية مقتربة من بعضها في تجانس يلم شتات المسرودات والمحكيات، وهو تجانس على مستوى طريقة

الاشتغال على الشخصيات والتفاصيل، والاقتراب من المغامرة الروائية في وجه من أوجهها ومقترب من مقترباتها. إن ما يدفه إلى هذا الظن، هو العنوان الذي اختاره الروائي يوسف فاضل لروايتيه الأخيرتين، فبعد "قط جميل أبيض يتبعني"، جاءت "طائر أزرق نادر يحلق فوق رأسي"، فهل يا ترى، ما الذي يخطط له عقل وخيال الروائي، لينسج على نفس المنوال عنوان رواية أو روايات أخرى؟

يحيلنا الإهداء في "طائر نادر أزرق..." على نوع من توجيه القراءة، فقد جاء في نصه: "إلى شهداء معتقلات الإبادة في تازمامارت، أكدز، قلعة مكونة، سكورة، مولاي الشريف، الكوربيس، الكومبليكس، دار المقري، الأحياء منهم والأموات".

إن هذا الإهداء، يضع القراءة أمام سؤال العلاقة بينه كنص للعتبة، وبين النص الطويل الذي نص الرواية. سؤال يبقى معلقا، في انتظار ما سوف تسفر عنه هذه العلاقة. كما أن الإهداء يحيل على مجموعة من الإصدارات التي أصدرها العديد من معتقلي الرأي بالمغرب، والذين تذرعوا بالكتابة ليقدموا شهادتهم عن مغرب القمع السياسي ومنع الرأي وإقامة المعتقلات السرية التي مارس فيها الجلادون كافة أنواع التعذيب على ضحاياهم وضحايا النظام. ومن غير شك، فإن من يقرأ الإهداء في رواية يوسف فاضل، سوف يستحضر هذه الكتابات، التي جاءت في أغلبها مخلصة لتجارب الذات الفردية والجماعية مع الاعتقال والتعذيب، سواء على شكل مذكرات أو استرجاعات من الذاكرة أو شهادة على المرحلة، ولم يكن بوسعها أن تتشكل في خطاب روائي يوسع من العوالم ويجمع بين الواقع والتخييل ويتحلى بأشكال التعبير، ما عدا أعمال قليلة، لعل تدشينها كان مع رواية "البئر" لعبد الفتاح الفاكهاني، ومع رواية "العريس" لصلاح الوديع، وما جاء بينهما أو بعدهما من شهادات على سنوات الرصاص، تمظهرت بمظهر

الكتابة الروائية، وتجاوزت الكتابة التي تنتمي إلى السيرة الذاتية.

ما يدفع إلى هذا الاستحضار لنموذج أو نماذج من الكتابات التي تعرضت لتجربة الاعتقال السياسي هو رواية يوسف فاضل، والإهداء الذي تصدرت به، إذ من المعلوم أن الإهداء له وظائف عديدة، منها وظيفته الجمالية التي تؤثث صفحة الإهداء، ومنها وظيفته الدلالية التي تأتي في صورة تعبير عن الامتنان لأشخاص، أو تذكرهم وإظهار المحبة لهم، أو حتى التي تسخر من الإهداء فتقدمه لحيوانات أو أشياء. غير أن كثيرا من الإهداءات قد حفلت بأن تُقدم للشهداء، ومنها إهداء صنع الله إبراهيم لروايته "نجمة أغسطس" إلى شهيد الرأي في المرحلة الناصرية شهدي عطية. وكذلك فعل يوسف فاضل، في إهداء روايته" طائر أزرق نادر يحلق معي".

بعد أن تبدأ القراءة مغامرة استكشافها لتضاريس وخرائط العمل الروائي، وطرائق البناء، ومستويات توسيع العوالم، سوف يبدو لها، أنها قد بدأت بالقبض على تجليات الكتابة في الرواية، وأنواع اشتغالها على الكتابة والتخييل. قد يبدو ذلك بقدر من الوضوح. غير أن الرواية تنطوي على كتابة متشابكة الأبعاد، متعددة الأمكنة والفضاءات، متعددة الشخصيات وبتعددها تظهر أنواع من المعاناة التي تعيشها الذات الفردية ومن خلالها تعيشها الذات الجماعية. ولأننا أمام نسيج روائي ينسج الأحداث والتفاصيل بدهاء الروائي وخططه المحكمة في البناء، فإن قراءة ساذجة يمكن أن تتيه في دروب ومسالك السرد الروائي، بينما قراءة أخرى لها صبرها ودهاؤها يمكن أن تكشف عن الحكاية الأم في الرواية، وأن تعيد بناء الأحداث والتفاصيل وفق تسلسل زمني لا تخضع له الرواية وهي تقوم بتشظية الأحداث وبالنقلات المكانية، وهي القراءة التي يمكن أن ترسخ ما يلي:

١) أن الحكاية الأم في الرواية، تعني أختين هما زينة وختيمة، عاشتا الطفولة

المغتصبة في قريتهما بعد أن زوجت والدتهما والدها لكي لا يطرها من البيت، لكنه طردها، والبنتان تجرأتا، على صغر سنهما، على أن تغادرا القرية إلى أن حط بهما المطاف في أزرو، فوقعتا في يد القواد جوجو، الذي استخدم ختيمة في الدعارة، وانتظر على أختها زينة أن تكبر ليستخدمها هي الأخرى في نفس الدعارة.

٢) أن المكان الرئيس في الرواية، هو "بار اللقلاق"، وهو البار الذي اشتغلت فيه ختيمة نادلة، وفيه يمارس القواد جوجو نشاطه في الاتجار بجسدها. وهو بار كان في ملك مدام جانو، الفرنسية العجوز التي يزورها أبناؤها من فرنسا كل ستة أشهر ليتخاصموا على اقتسام إرثها بمحضرها. ونظرا لعجزها عن أن تقوم بخدمة نفسها في أمور جسدها فقد استخدمت ختيمة في بيتها، فبرت بها، وكان أن استدعت عدلا موثقا لتكتب بار اللقلاق باسم ختيمة، فتصبح صاحبته، وهي تجلس أمام آلة الحساب، وأختها زينة تعمل نادلة تخدم الزبناء. غير أن "بار اللقلاق" الذي تتبأر فيه الأحداث، ينفتح على فضاءات أخرى أوسع، من قبيل أزرو والدار البيبضاء وغيرهما.

٣) أن زمن الأحداث في الرواية يقع في خمس وعشرين ساعة، تبدأ من الساعة الثامنة، التي تخرج فيها زينة من بار اللقلاق متجهة نحو المحطة الطرقية لتركب سيارة النقل العمومي القادمة من فاس نحو وجهة أخرى. وهو زمن الأحداث في الرواية، الذي ينتهي مع الثامنة مساء، من يوم الغد، وإن كان السرد الروائي قد أضاف رواية ل"عزيز" بعنوان "فيما بعد". كما أن أحداث الرواية تبدأ بهذا التأريخ: "الإثنين ٢١ أيار ١٩٩٠، الثامنة مساء"، وهو تاريخ يحيل على الزمن الروائي، الذي هو زمن الأحداث، ودون إحالة على الزمن الخارجي. وتمتد أو تتراجع مع تواريخ أخرى من قبيل: الأربعاء ٣

أبريل ١٩٨٣، و ١١ يناير ١٩٧٢، وذات ربيع من سنة ١٩٧٢، والثلاثاء ١٥ غشت ١٩٧٢ الخ... بما يعني أن الشخصيات توجد في حالة تذكر أو استرجاع، وأنها تعيش بين الماضي والحاضر،

٤) أن السرد الروائي يلجأ إلى الأصوات السردية، وحيث تسرد أحداث الرواية شخصيات متعددة، بضمير المتكلم، وهي طريقة متقدمة في تحرير الرواية من تجارب الكاتب الشخصية ونزوعاته السياسية والإيديولوجية ورؤيته للعالم، لأن الشخصيات وهي تستقل عنه، تصبح ممتلكة لسلطة حضورها وما يتميز به هذا الحضور من تجارب في الحياة وأفكار ورؤيات للعالم.

٥) أن الشخصيات الروائية تتعدد في الرواية، وبتعددها تتعدد وجهات النظر نحو الأحداث والتجارب التي عاشتها في الحياة. وهي شخصيات أراد الروائي لها أن تحضر فيما يسميه فليب آمون بديمقراطية الشخصيات، أي أنها تحضر، بعددها الكثير في الرواية، دون أن تكون هناك هيمنة لشخصية على أخريات. ونذكر منها: زينة، عزيز، ختيمة، جوجو القواد، الخالة تاجة، بابا علي، السارجان بنغازي، الكومندار، مدام جانو الخ...

٦) أن الرواية تجعل من بعض شخصياتها حاضرة ومن بعضها غائبة، ولذلك فإنها تجعل من الشخصيات الحاضرة ساردة بضمير المتكلم ومن الشخصيات الغائبة استرجاعا لحضورها بضمير الغائب.

٧) أن الرواية تنسج العديد من العلاقات بين الشخصيات، وهي بهذا النوع من العلاقات تختلف عن الرواية التقليدية التي تسمى رواية العائلة، والتي تبني العلاقات بين أفراد العائلة، أو أكثر من عائلة، أي بين عائلات. وهي تبني علاقات بين الشخصيات من قبيل:

– ختيمة هي أخت لزينة.

– زينة هي زوجة عزيز.

– السارجان بنغازي يدعي أن الكومندار هو خاله، وهو ينشئ صورة له، يتعارض معها لكنه يخضع لها.

– الخالة تاجة، التي تحيل على العيش في الدار البيضاء، وعلاقتها بالبنتين: زينة وختيمة.

وعلى سبيل نسج العلاقات بين الشخصيات، فإن الرواية تلجأ إلى بناء عالمها الروائي من علاقات أخرى تتسع بتوسع العالم الروائي.

٨) أن الرواية وهي تنبني على السرد، لا تجمع بين السرد والحوار إلا لماما، وحيث لا تضع علامات للحوار، بل إنها تؤشر عليه، وتجعله مستحضرا من ذاكرة الشخصيات، دون أن تلجأ إلى عبارة من قبيل: "قال لي" أو "قلت له"، بل إنها تجعل الحوار متداخلا مع انسياب المحكي وحالات التذكر التي تقترب من الهذيان.

٩) أن الرواية تحتفي بالوصف، وهو وصف الشخصيات والأماكن والفضاءات. تقول الرواية في وصف مدينة أزرو، على لسان ختيمة: "ليل آزرو لا يشبهه ليل، روائح شجر الأرز ونبتة الشيح والنعناع والنعناع البري تدخل حتى قاع البيوت" (ص ٧٣). وتقول أيضا، في وصف بار اللقلاق، على لسان ختيمة أيضا: "بار اللقلاق اسم المكان الذي أجلس فيه. بار معروف. البار الوحيد في كل آزرو، ومنه أطل على الليل، متكئة على الكونطوار وعيني خارج البار. عيناي تتعقبان خفايا ليل نزل منذ مدة، لا تريان الصخرة الكبيرة الواقفة عند مدخل المدينة، كأنما وضعت هناك لتستقبل الداخل إليها وتودع

الخارج منها" (ص ٧٣). وكثيرا ما يتحلل الوصف السرد، ليعطله، كي يبدأ نقلة من نقلاته، كشأن كل رواية، إلا أن هذه الرواية، تشتغل بصورة جمالية خاصة، على تمثل الشخصيات للأماكن، بما يمنح تلك الأماكن نظرة خاصة مفعمة بالأحاسيس.

١٠) أن الرواية وهي تُحرر الشخصيات من أية خطابات جاهزة، فهي تجعلها ساردة، بأصواتها المتعددة، وبوجهة نظرها. ورغم أن الرواية لا تنبني على "وجهة النظر" التي هي تقنية روائية تتعلق بمنظورات الشخصيات للأحداث، فإنها تسعى إلى جعل الكاتب في منطقة الحياد تجاه ما يحدث ما، وما تعيشه الشخصيات من وقائع. لذلك، فإننا نلاحظ أن الرواية تتكون من جملة من اللوحات، أو اللحظات، التي تشكل مقاطع سردية، وكل مقطع سردي تحضر فيه شخصية من الشخصيات، ساردة بضمير المتكلم. والرواية تجهر بأن الرواية التي يقوم بها الراوي هي منسوبة إليه، فمن رواية زينة، إلى رواية عزيز، إلى رواية بابا علي وبنغازي وختيمة وهندة، وما يتكرر من روايات للأحداث، خاصة من قبل زينة وعزيز وبابا علي وبنغازي، نظرا لهيمنتهم كشخصيات على السرود التي تقدمها الرواية.

١١) أن الرواية من خلال شخصية عزيز ومعاناته التي انتهت إلى ما يشبه الجنون، تصور الاختطاف القسري ومعاناة ما بعد الاختطاف، وهي بذلك، تحيل على جرح يرتبط بمرحلة الخطف والاعتقال والتعذيب وتشويه الذاكر ة، ومن قبيل ذلك التشويه أن عزيزا قد أصبح يعيش مع حيوانات تطير: فراشات وصراصير وخفافيش، مما يعني أنه، وبمعنى رمزي، يتوق إلى الحرية، هو من يختفي في مطبخ مع أنها ليس بطباخ. في الصفحة ٧٢ نقرأ: "يقول الرجل، كأنما يتابع حوارا كنا قد بدأناه، إنه التقى بعزيز قبل ثلاث سنوات

عندما كانا معا في القصبة نفسها. وقد أعطاه عزيز رسالة وهو يراه يجمع أشياءه، معتقدا أنه سيغادر السجن. إنهم فقط، نقلوه هو وجماعته إلى سجن آخر في سكورة".

١٢) أن الرواية وهي تبني عبر الاسترجاعات ذاكرة الشخصيات، فإنها تصدمها بالحاضر، لتجعل من الماضي ندبا من ندوب الذاكرة، له كبير الأثر على نفسياتها ونظرتها إلى الحياة.

١٣) أن الرواية، وفي "رواية هندة"، ومشهدها الثاني المعنون ب: "جلالته وصلت"، تلجأ إلى استحضار صوت الملك، كواحد من الأصوات السردية التي تعبر عن ذواتها بضمير المتكلم. ومرة أخرى يسعفنا فليب آمون من خلال المفهوم الذي قدمه حول ديمقراطية الشخصيات الروائية، لكي ننظر إلى صوت الملك، على أنه صوت شخصية روائية، استقدمتها الرواية إلى عالمها الروائي. والروائي لم يلجأ إلى خطبة من خطب الملك، لكي يقتبس منها نصا يتناص مع النص الداخلي للرواية، بل إنه قد منح شخصية الملك صوتها الروائي الخاص، لتقول به ما يرتبط بذاتها وبرؤيتها للعالم، وها هو صوت الملك، يتحدث في الصفحة ٢٣٥ من الرواية، قائلا ذلك الصوت السردي الآخر: "لا يوجد واحد في مملكتي لا يحبني. لماذا تنغص علي حياتي وتجعلني أقضي الوقت في أمرك بدل الاهتمام بأمور الشعب؟ لماذا تكرهني؟ الجميع يحبني. وزرائي وشعرائي ومهرجو قصري وعبيدي. لماذا لا تحبني كما يحبني الشعب بكامله، تحبني، هكذا ببساطة وبدو أسئلة. ماذا تريد؟ أسألك فقط ماذا تريد؟ أن أكون مثل ملك السويد؟ لا يراه أحد لأنه يقضي يومه في التجوال على دراجته. هل أنت سويدي أو أبوك أو جدك؟ أَوَ تريد أن أعطي الحكم لأحزاب يسارية تبيعنا للإتحاد السوفياتي؟ لو كانوا على الأقل

يستطيعون تسيير البلاد. سيجلسون على الكراسي يوزعون الثروة بينهم ويتفرجون على البلاد تسير إلى الهاوية. بينما الما الذي آخذه أنفقه على المحتاجين منكم، والمرضى. ألا تذكر كم من مغن وملحن ورسام أرسلته للعلاج في الخارج على حسابي؟ للأسف، ماتوا جميعا ولكن هذا لم يمنع الأطباء في باريس من أخذ أجورهم كاملة". ثم يقول الملك: "عسكري لا يحب ملكه.. أمسكوا بالدكتاتور...الأمريكان يتدخلون في شؤوننا. ألخ... (ص ٢٣٦/ ٢٣٧). إن مثل هذا الاستحضار لصورة الملك خلال فترة الانقلابات العسكرية في المغرب، وطريقة الرواية في نسجها ضمن نسيج محكياتها، لتعبر على سلطة الكتابة الروائية في كونها قادرة على أن تجمع بين الملك وهواجسه، والمعتقل السياسي واستيهامته، والفتاة التي اغتصبت طفولتها فسارت في حياة أخرى، وذلك في نسيج روائي يجمع بين المعيش والمتذكر والمحلوم به.

١٤) أن الرواية تمارس نوعا من الكتابة التي تشهد على الواقع، غير أنها تقدم شهادتها على هذا الواقع من خلال التخييل الروائي، وفي لحمة ونسيج يقدمان العالم الروائي كما هو، دون شعارات أو خطابات جاهزة، بل إنه عالم المعيش، بكل عذاباته وعنفه وجراحاته.

في مختتم هذه الورقة، فإن رواية "طائر أزرق يحلق معي"، ليوسف فاضل، تحفل بعالم روائي متعدد الأبعاد متشابك الأوضاع السردية، متعدد الشخصيات والفضاءات، وهو عالم ينبني على كثير من الإيحاءات التي تجعل القراءة قريبة من تَشَكُّلِ الخطاب الروائي وطرائق بنائه، ومن المحكي وتنويعاته والشخصيات ووظائفها النصية، ومن المعنى ودلالات الأحداث في الرواية.

إن جملة من طرائق الاشتغال على الكتابة الروائية، هي التي جعلت من "طائر أزرق نادر يحلق معي" رواية حداثية تنفتح على التجريب بمعناه الذي يجعل من كتابة الرواية صنعة ومغامرة في اتجاه كتابة الواقع، روائيا، وبما يجعل منه تخييلا للواقع. لكنه مع ذلك، تجريب يسعى إلى القبض على تَجَلٍّ من تَجليات الواقع، ويجعل من الكتابة الروائية بعدا اجتماعيا يشهد على مجتمع في طور التحول، كما يقدم صورة من صور المجتمع، أو وجها من أوجهه، وهو في مرحلة التغير. وبتداخل كبير مع كل ذلك، فإن ما يجعل من الرواية رواية حداثية هو اقتحامها لمغامرة بناء الأشكال، واشتغالها على الأبعاد الجمالية، وكل ما يقوم على تشكيل العوالم واللغة والتخييل.

المبحث الرابع

بحث في متاهات السرد وتسريد العوالم.

قراءة ل:

- الكتابة والسخرية في: "العريس" لصلاح الوديع.
- خداع الشكل البوليسي في "أم طارق" للميلودي الحمدوشي.
- تذويت العالم في "السوق الداخلي" لمحمد شكري.

الكتابة والسخرية

في رواية "العريس"

رواية سيرة. سيرة لفرد ينتمي إلى جماعة وهو يكتب سيرتها الجماعية بالنيابة، وباحتفاظه بصوته الخاص المتمثل في ملفوظاته اللسانية ومن خلال اللهجة الفاسية والسخرية التي تحول المأساة إلى ملهاة. مرآة لذات ممكنة في تجربة جماعية عاشها المغرب الحديث، وهي ذات لا تتصالح مع قوى القهر والظلام، وهي بقدر ما تحمل براءتها تحمل مواقفها أيضا، ومن ثمة فإن تهشيم المرآة للنظر إلى الواقع في ممكناته التخييلية والحلمية والساخرة ليس سوى فعل تَحَدٍّ تقوم به الكتابة السردية وهي تحتفي بنفسها عبر بناء الأشكال.

بدءا، سوف تفاجئنا في قراءة رواية "العريس" عناوين الفقرات أو الرسائل، أو النصوص التي تكون الرواية، وهي شذرات تعود إلى ذاكرة جرح، لا تعني بطل الرواية وحده ولكنها تعني جرحا كبيرا في ذاكرة جيل ووطن، هذا فضلا عن عنونها كرواية، الموهم بعرس وعريس، لتنزاح العبارة لغويا نحو عرس وعريس من نوع آخر، هو ما تشتغل عليه الرواية.

العنوان نص قصير يتصدر نصا طويلا آخر، وقد يدخل معه في علاقة دلالية أو يستقل بنفسه كنص له موحياته وأبعاده الجمالية والدلالية. في الكثير من الأعمال الروائية نجد العنوان يحيل على المكان، أو الحدث، أو الشخصية، وهو في ذلك يحمل نوعا من الوضوح كما يمكن أن يحمل نوعا من الالتباس، الذي يسمح بالتأويل الذي يذهب إلى فك شفراته الرمزية، واكتشاف تعدد معانيه ومراميه. بهذا المعنى تمارس رواية "العريس" خدعتها من خلال عنوانها، الذي يوهم القراءة بأنها سوف تقرأ رواية تتحدث عن عرس من الأعراس، وأن بطلها هو العريس الحقيقي.

من هو العريس في الرواية؟

مخطوف من أمه وأهله ومكانه وزمانه، يدخل نفق الخطف السياسي، وجلادوه هم الذين يريدون أن يفرحوا بتعذيبه، فيسمونه "العريس". استعارة جديدة لمفهوم العرس، تخرق المعنى الذي يوجد جاهزا في ذهن القارئ، وليس ثمة في هذا المعنى عرس يقام بدون عروس. مع أن العرس يقام في "درب مولاي الشريف" كأحد أماكن التعذيب السرية التي مورس فيها عنف الدولة على المواطنين. عرس لا كباقي الأعراس، يحضر فيه تلذذ الجلادين بدم الضحايا. لذلك تتماهى الصورة الروائية مع صورة تلذذ عرسان متخلفين بدم البكارة، أو تلذذ عزاب بتعذيب العريس ليلة عرسه، وفي كل هذه الصور، يحضر التعذيب.

لماذا تعذيب العريس؟

ما دامت ليست ثمة عروس فلا تلذذ للعريس بدم البكارة، فهو معذَّبٌ لا مُعَذِّبٌ، وما دام في الأمر اختطاف، ف"العريس" هو الضحية، لأنه يواجه جلاديه ومستقبله الغامض الذي يتحول إلى دقائق من زمن الاختطاف، كلها انتظار لأن تمارس عليه أشكال متجددة من التعذيب. زمن انتظار. وليس "العريس" وحده من ينتظر، بل رفاقه وأهلهم وذويهم، والوطن كله ينتظر. ما معنى انتظار البطل ورفاقه والوطن؟ معناه انتظار العريس الحقيقي، المواطن الذي يرفض الزعامة ولكنه يحمل رأيا يدافع عنه، وهو يتخلص في الديمقراطية والتعددية السياسية وحق المواطن في عيش كريم. انتظار هذا "العريس" الرمزي، الذي يمثل أفقا لتحولات السياسة ومكابدات القوى الجماهيرية من أجل هذا التحول، هو انتظار وطن بكامله. وثمة انتظار آخر وهو انتظار الجلادين، كممثلين لسياسة قمعية وأدوات لنظام بوليسي، وانتظارهم هو اشتهاء لدم الضحية، بنزوع يجمع بين فردانية شهوتهم وبين الخلوص لشهوانية أخرى يقوم عليها من استخدموهم، هو إذن

عرس الجلادين، وعرس الممسكين بالضحية. بهذا الجدل، وتداخل المعنى في المعنى، وخرق المعنى للمعنى، تصنع رواية "العريس" بعدها الساخر بناء على عنوان ملغز، قابل للتأويل، وباعتباره نصا قصيرا فهو لا يتضح إلا بقراءة الرواية، وتتبع أحداثها التي تقع في فضاء مغلق، هو فضاء "درب مولاي الشريف" بالدار البيضاء، كمعتقل سري.

الخصيصة الجمالية لهذه الرواية، والتي تُخرجها من مجرد كونها رواية سجنية، هو لجوؤها إلى كتابة روائية تعتمد تقنية الرسائل، وتقنية السخرية، وتقنية اللجوء إلى اللغة كملفوظات فردية لها تلغيزاتها في التعبير عن الذات، ومرجعياتها في الاستعانة بصوغ لغوي يخص فاسا وأهل فاس، ومن حيث تصبح اللغة حاملة لدلالات تخترق اللغة العادية، لأنها تحيل على علاقة اللغة بالفكر، وعلاقة اللغة بالوجدان الجماعي.

ينجح صلاح الوديع في التعبير عن تجربة عاشها المغرب والمغاربة، وفي صوغها أدبيا، روائيا، لا من حيث تقديم شهادة عن الواقع وحسب، ولكن من حيث تفجير شكل الشهادة، عبر اللغة باعتبارها أداة هامة للكتابة، وعبر الرسائل واليوميات، وعبر استبطان ذات فردية تحيل على ذات جماعية.

علاوة عن ذلك، تنطبع الرواية بمكر كتابي يمارس قلب المواقع وتسمية الأشياء بأسماء من غير العادة أن تُطلق عليها، وتغيير مواقف الجلادين بمواقف أخرى هي التي يقرأها ويفسرها ويؤولها "العريس" / الضحية، على هواه، وبمنطق ساخر يستلذ بسخريته من واقع الخطف والاعتقال الذي يحيا فيه لينتقم لنفسه ولو عن طريق هذه السخرية، التي هي سلاحه الوحيد، الذي به يُعَرِّضُ بالدولة التي تمارس عنفها على المواطنين وهي تمنع حقهم في الرأي والاختلاف، وتُسَخِّرُ أدوات قمعية للتعذيب هي الأخرى لا تخلو من أن يجعلها بطل الرواية موضوعا

للسخرية، ليتخلص من عذابها، ولو مؤقتا.

الرواية حكاية تسردها الأنا الساردة، لقارئ ضمني، هو "الوالدة"، (ثريا السقاط)، المعروفة لدى القارئ بأنها هي المناضلة الاتحادية، والشاعرة، وزوجة المناضل والشاعر مُحَمَّد الوديع الآسفي. وهي أم للشاعر كاتب هذا النص: صلاح الوديع. ثلاثة شعراء، ونضال سياسي مشترك، فهل التعبير بالشعر كان مصاهرة حميمة عن قضايا الوطن في كتابات هؤلاء الشعراء الثلاثة:

ـ الأب: مُحَمَّد الوديع الآسفي (نسبة إلى مدينة آسفي).

ـ والأم: ثريا السقاط، وهي أخت الفنان الموسيقى والملحن الكبير عبد الرحيم السقاط، الفاسية المحتد.

ـ والابن: صلاح الوديع، الشاعر قبل أن يكون روائيا. وهو أخ لمناضل ومناضلة يرتبط اسماهما بحركة التغيير السياسي وبالمواطنة وحقوق الإنسان.

لكن "الوالدة" (ثريا السقاط) جذر خاص في الرواية، لأنها مسرود له يوجه إليه السارد الحكاية.

للوقوف على لحظة الإحالة على الوالدة، يجب أن نتدبر المرجعية التي يحيل عليها النص، ومن حيث إن صلاح الوديع ينحدر من أبوين مناضلين في صفوف الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، كحزب له تاريخيته وتحولاته ومساراته التي وصلت به إلى اعتلاء السلطة بعد معارضة طويلة، وكلا الأبوين شاعر وشاعرة، الأب عاش السجن والاعتقال في أيام الحركة الوطنية وعاش الاضطهاد السياسي في أيام الاستقلال. والأم التي توجه لها خطابات الرواية، (وليس للأب، ربما لأن الأم هي عشتار، رمز الخصب والنماء، وربما أيضا، هي أم رمزية تعني أو لا تعني ثريا السقاط بما هي أم تتجاوز الحقيقة إلى الرمز).

أمام هذا النص الشاهد على الاستشهاد لا يمكن للقارئ إلا أن يراوح بين اعتباره وثيقة أدبية، غير تاريخية، حتى وهي تحيل على مرحلة من مراحل تاريخ المغرب، وبين اعتباره سلطة للكتابة، بمجازاتها ولغاتها وتملكها للواقع واختراقها لهذا الواقع.

تسرد الرواية تفاصيل ضحايا عنف الدولة، من خلال أنا السارد، باعتبارها "أنا" جمعية، كما أنها توسع من دائرة القارئ الضمني، الذي هو "الوالدة" لتجعل منها قارئا أوسع، هو قارئ الرواية.

محمول الخطاب الروائي الذي توجهه الأنا الساردة، بضمير المتكلم، إلى ضمير المخاطب، ينجز على شكل رسائل، يبوح فيها ضمير المتكلم بعذاباته اليومية، ويصف تفاصيل التعذيب الذي يلقاه، كما يدخل في خلجات نفسه وأفكاره وتأويلاته لما يقع له وما يقع حوله، في محاولة لتبيان التعارض بين الضحية والجلاد.

يكتسي الخطاب طابعا سخرويا، يلجأ إلى التعليق والتحشية على ما يقع له من تعذيب، بطريقة فيها الكثير من الإضحاك الناتج عن تولد الحالات المُفَارِقَةِ وإسقاط الأفكار والأحداث التي يفكر فيها السارد على أحداث أخرى يحياها ويواجهها، وتوليد المعاني من المعاني، فهي رسائل، من المخطوف إلى والدته، ومن شأن الرسائل أن تتحرر من الرقابة، لتلجأ إلى ذكر الحوادث والتعليق عليها، والشيء بالشيء يذكر.

تعمل الكتابة الروائية على تمزيق الغشاوة بين المرسل والمرسل إليه، بين الجلاد والضحية، بين الوطن في حدوده الجغرافية الضيقة وبين ما يحرك أفكار الأنا الساردة من تحرر من الحدود وهي تتسلح بثقافتها ونفاذ بصيرتها لتفهم العالم من حولها، والبطل (الأنا) معصوب العينين مقيد اليدين، لا سبيل له لفهم ما يحدث

له سوى أن يلجأ إلى ما يسند ذاته من خلفية ثقافية تعيد له نصاعة القيم والأفكار وهي في حريتها تتعارض مع ما هو فيه من خطف واعتقال وتعذيب، وظلام يتلمس فيه وجوده الذي عليه أن يصنعه من جديد، حفاظا على البقاء.

التناظر قائم بين عالمين:

. عالم سير ذاتي يحكي فيه المخطوف والمعتقل سيرة وجوده في "درب مولاي الشريف".

. وعالم آخر ينبع من هذا العالم، وينسل أو يتناسل منه، وهو العالم الذهني ل "الأنا الساردة"، وتعليقاتها الساخرة، حيث يتكسر منطق الاستنطاق والتعذيب بمنطق آخر هو منطق توليدي يولد من الأحداث المعيشة بعدا أكثر اتساعا، يشمل التعليق والسخرية، بشتى ضروبهما وإمكاناتهما، وحيث يكون التعليق وضرب الأمثلة مكونان من مكونات ثقافة السارد.

١) التعليق: يتم عبر رفد الحدث الماثل بأحداث أخرى مشابهة لا على سبيل الوجود في حد ذاته بل على سبيل افتراض الوجود، أو التدليل على الوجود في مناطق أخرى من العالم، التي تنقل عالم الإنسان إلى عالم الحيوان، وحيث تشاء سلطة التعذيب للإنسان أن يَتَحَيْوَن، حتى وهو يرغب في أن يحتفظ بذاته كإنسان. توليدات حكائية أو ذات منزع ثقافي أو هي تخييل، وبين الحكاية وتداعياتها الثقافية ومتخيلها يسكن هاجس "الأنا الساردة" باعتبارها أنا متوترة، وفي توترها وقلقها تصنع لها وجودا جديدا خارج وجودها في المعتقل حتى وهي داخله، عبر سلطة لا تمتلكها قوة التعذيب، وهي سلطة الذاكرة واستحضاراتها الثقافية.

٢) السخرية: وعن طريقها يتم تبديد الحزن والفراغ ومحاولة الانتصار على

أدوات التعذيب البشرية والمادية. إنها سلطة نصية يمارسها السارد، على نفسه كما يمارسها على القارئ، أعني الكاتب الضمني، والقارئ الضمني. هي سلطة يكون السارد قد امتلكها، من ثقافة السخرية، الذي هي علاج مؤقت لجروح يُلحق إذايتها بنا الآخرون، جسديا ونفسيا، فلا نملك إلا أن نمارس على عنفهم عنفا آخر بواسطة تفجير الموقف أو اللحظة، وتحويل الجد إلى هزل، والبكاء إلى ضحك، والمأساة إلى ملهاة.

انبنت رواية "العريس" على تحويل المأساة إلى ملهاة، أو هي ميلودراما مسرحية بالرغم من قالبها الروائي، فهي تسمي نفسها على مستوى التجنيس: "رواية". لكنها تتداخل مع أشكال تعبيرية أخرى، كالتقطيع السينمائي، والمشهدية، ومسرحة بعض المواقف.

لكن كل هذه التوصيفات النصية، لن يفوتها أن تقرأ السخرية في عناوين الرسائل، أو عناوين الفصول، وحيث تتكون الرواية من مجموعة من الرسائل يوجهها السارد إلى والدته، وكل رسالة تحتها عنوان. عناوين خادعة وساخرة من محتوياتها، ليست اعتباطية كما تكون العلاقة بين الدال والمدلول اللغويين، بل هي علاقة تحويل وخرق، وابتكار للمعنى الذي يتأسس على المعنى لا لكي يسند معناه بل لكي يبذر معنى سابقا وهو يتأسس على معنى سابق، تبذيرا يضيع المعنى الأول، لصالح المعنى الثاني، وحيث تسكن معان جديدة مفتوحة على التأويل.

عناوين فصول الرواية، أو رسائلها، غارقة في هذا اللعب الروائي، الذي هو من صنع كتابة استثنائية، لا تضاهي بين الوجود والموجود، ولكنها تفجر العلاقة بينهما، وحيث يقيم محتمل ممكن هو الذي صاغته رواية " العريس" في قالب السخرية، لتجعل من أداتها التعبيرية الساخرة خصوصية أدبية وجمالية تقتحم عالم الذات الفردية والجمالية التي لها حضور في الواقع السياسي، ولكن حضورها عبر

الترهينات التخييلية والجمالية يكتسب حضورا أكبر، لأنه يرتفع عن الذات الفردية التي تقودنا إلى أسئلة تتعلق بعلاقة الكاتب الحقيقي (صلاح الوديع) بسيرة شبه ذاتية. (الصفحة الأولى من الكتاب تسميها " رواية" لا "سيرة ذاتية").

نتوقف عند عناوين الفصول، لنكتشف أية سخرية تنطوي عليها. وكما أسلفت، فهي رسائل مرقمة بأرقام، كما أنها أيام، يوم لكذا ويوم لكذا، وكأنها مذكرات لأيام مشهودة بعذابها وقساوتها، هي التي شكلت وشما في ذاكرة السارد، فصاغها على ذلك النحو، محاولة منه للقبض على تفاصيل يومية قد تضيع في سديم المعاناة.

الاستهلال يتم باسم "مولاي"، والمقصود "درب مولاي الشريف"، الذي هو مخفر سري لتعذيب المخطوفين. ويكفي أن نشير إلى "يوم الطيارة"، و"يوم القطار"، و"يوم القيثارة"، وحيث لا توجد طائرة ولا قطار وقيثارة، ف"الطيارة" هي آلة للتعذيب، و"القطار" هو صف المخطوفين الذاهبين إلى المرحاض، و"القيثارة" هي علبة وقيد حاول المخطوف أن يصنع منها قيثارة.

يرافق هذه السخرية على مستوى العناوين، نوع من الأسلبة التي تستخدم مخزون اللغة والأمثال والتعابير الشعبية المستعارة من اللسان الدارج، والتعابير المسكوكة، من قبيل: "الحمد لله الذي جعل المغاربة متوسطي القامة، أو مربوعي القد كما تقول عمتي" (ص ٥٧)، أو " إنني أخذت أحتمل أن ينتبه كبير الجلادين إلى حالتنا فيأمر بحملنا إلى حيث نتداوى، إذ كان حالنا يشفي العدا يا والدتي" (ص ١١١). يبدو أن ملكة لغوية من قبيل هذه الأسلبة، هي التي تستأثر بلسان السارد، فهو لا يكف عن ممارسة كل تهتيك لغوي ممكن، لقشرية اللغة ونصاعتها ونقاوتها، بلغة مهجنة حافلة بالإيحاءات والدلالات.

كل ذلك يندرج في إطار ما يعتبر تنافرا بين لغة صافية وخالصة وبين لغة معنفة ودارجة من قبيل تسمية القيد ب" نيميرو خمسة"، والتكنية عن إلحاق الضرر الجسدي ب "خلا دار بوه"، علاوة عن وقفات تتعلق بحروف كتابة بعض الكلمات، مع ما يعتريها من تحريف، بإبدال الدال بالضاض، "خلا ضار بوه"

فضاء المعتقل فضاء مغلق، لا ينفتح على الخارج إلا من خلال "الوالدة" التي هي المسرود له في الرواية. لا يوجد داخل فضاء المعتقل سوى الزنزانة، ومكتب "لمعلم" ومكان التعذيب، والمرحاض.

وثمة حكايات داخل الحكاية، على طريقة "ألف ليلة وليلة"، أو على ما توجد عليه الدمى الروسية، من احتواء للحكاية الأم لحكايات صغرى متضمنة، من بينها "حكاية الوالد" التي تحقق نوعا من التقابل مع الحكاية الأم، و"حكاية الجحش"، و"حكاية شهرزاد"، و"حكاية أحدهم"... علما بأن الرواية تجد للحكاية سلطانا يمارسه المخطوف على الجلاد، ليقلب موازينه أو ليأخذ منه وقتا يستعيد فيه ترتيب ذاته المصدوعة: "تابعت وقد لاحظت سلطان حكايتي عليه. فهمت إذاك بأن الجحش غافل صاحبه وأسلم حوافره الأربعة للريح" (ص ٦٨).

هل "العريس" رواية سياسية، أو رواية تندرج ضمن ما يسميه بعض الباحثين بالرواية السجنية؟ أعتقد، وهذه وجهة نظر، أن تصنيفات أو تنميطات من هذا القبيل، سوف لن تؤدي إلا إلى اختزال الغني والتنوع والتعدد على مستوى الخطابات واللغات، داخل التشكيل الروائي، حتى وإن كان الفضاء السجني مشتركا بين عدة أعمال روائية مغربية، فالمهم في كل قراءة هو الكشف عن الخواص النصية الداخلية. لذلك، وعلى مرارة الشهادة التي تقدمها رواية" العريس" عن تجربة بطلها، فهي تبقى أكثر انفتاحا على معاناة الذات الإنسانية في شيوع لحظات هذه المعاناة، وهذا التوسيع لخطاب الرواية، لا ينقص من كونها

نابضة بالحياة داخل الذات وخارجها، بل إن هذين البعدين، على تشاكلهما، هما ما يجعل من "العريس" تجربة تتعالق فيها السيرة بالرواية، كما يتواشج فيها الواقع بالتخييل.

رواية شرنقة، يحتمل أن يخرج منها كائن بالرغم من ذاكرته وجراحاته وتاريخيته فهو منذور لتلك الشرنقة، له المرايا المتعددة التي هي مرايا الذات ومرايا مجتمع الذات، وهي مرايا محطمة، ومشروخة، مهشمة، بانية للعالم عبر هذا التحطيم لقيمه السامية وعبر شروخ بين الذات وبين إقصاءات الذات، وعبر تهشيم ممكن للمرايا هدفه ليس هو الانتقام من ماض بدأت آثاره السيتاسية تزول، ولكن هدفه هو الكتابة عن مرآة بدون مرآة، وحيث لا يمكن أن تمارس أمام المرايا مرآة لغير الذات وهي تسجل لحظات من حميمها الخاص، المحيل على جراحها الشخصية، وجراحات مجتمعها.

بين تسلية البطل الثاوي في نص "العريس" الموجهة للقارئ المفترض، بواسطة خطابه السخروي، فثمة مرايا قائمة بين ما قبل الخروج من معتقل "درب مولاي علي الشريف" وما بعده، من الشرنقة إلى ما هو خارج الشرنقة، من وضع سياسي كان قائما إلى وضع ممكن .

هي مرايا الكتابة بالذات عن انهيارات مجتمع يتوق إلى صعود ممكن.

ـ العريس، لصلاح، الطبعة الثانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دجنبر ١٩٩٨.

خداع الشكل البوليسي

في رواية "أم طارق"

معلوم أن الرواية البوليسية، كما يعلن عن ذلك غلاف "أم طارق"، تستدعي تواطؤا بين الكاتب والقارئ يقوم على جواب عن سؤال من الأسئلة الثلاثة المعروفة:

. من القاتل؟

. لماذا قتل؟

. كيف قتل.

أي أنها تتمحور حول حبكة تشويقية تأخذ بالقارئ نحو توقعات لا تقع في حسبانه. وبالرغم مما يمكن أن يجعل من القراءة استهلاكا عابرا وعرضيا لهذا الجُنَيْس الروائي، وحيث تبتذله القراءة الاستهلاكية، فهناك من يرى بأن حبكة الرواية البوليسية يمكن أن تصوغ أوضاعا مجتمعية وصراعات بين قوى رامزة للخير والشر، وتقلبات في الشخصية الإنسانية، على ما تتضمنه هذه الأوضاع والصراعات والتقلبات من معان ورموز، ذلك أن الحبكة القائمة على الجواب عن سؤال من تلك الأسئلة الثلاثة، هي مجرد تقنية وليست في حد ذاتها حاملة لموضوع معين، ولذلك ففعل الكتابة هو ما يخلق الموضوع، وما يضفي عليه طابع الشكل.

لكن الرواية البوليسية، كَجُنَيْسٍ أدبي ينتمي إلى جنس الرواية، قد تطورت في اتجاه معان تأخذ من الجريمة سببا للقبض على تجليات مجتمع تتصارع فيه القيم السياسية والاجتماعية وتحضر فيه الذوات الفردية وهي تخالف قيم المجتمع الدينية

والثقافية، إما لكون هذه الذوات تحمل هاجسا بالعيش في هامش المجتمع الذي ترفض قيمه، أو لأنها تحمل بقدر يفسره العلم بعلم الجينات الوراثية، لتتجه نحو مصائرها في الانتحار أو الجريمة أو تقويض بناء مجتمعي لا ترى فيه التساوق مع ذواتها الرافضة، المتمردة على الأوضاع والأنسجة الاجتماعية والتوافقات الممكنة بين ما يشكل نسيج المجتمع وما ينتج عن هذا المجتمع من سلط سياسية وسلطة للإيديولوجيا الحاكمة.

مجموعة من التنظيرات النقدية رافقت إنجازات الرواية البوليسية كما عرفت في الغرب، لا نغفلها في هذه القراءة لرواية "أم طارق" التي تحدد تعاقدها مع القارئ بأنها "رواية بوليسية". ولكن من شأن هذه المرجعيات، وفي علاقتها بقراءة نص روائي مغربي، أن تنعش بعض الأسئلة، حول:

- جدوى كتابة رواية بوليسية، في سياق أدب مغربي روائي يحفل بالواقع الاجتماعي، وبكتابة تاريخ المغرب روائيا، وبتسجيل لحظات من عسف السلطة وبتصوير المجتمع، روائيا، في صيرورته وتحولاته، وعبر الأشكال والتعبيرات الممكنة، التي تخترق قشرية الواقع وسطحيته لجعله مادة أو مجموعة مواد للكتابة والتخييل وامتشاق صهوة اللغة والجمع بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية كمرجعية واستيحاء.
- جدوى اللجوء إلى النمط التعبيري للرواية البوليسية، وبما يحيل عليه من قواعد اللعبة السردية، كبناء عام يجمع بين التشويق وبين الجريمة وبين ملامح من مجتمع ينحدر إلى قاعه الأخلاقي ليبدو في صورة حوادث القتل والإجرام بكل ما تتبوأه من فضاءات.

سوف تتصادى هذه الأسئلة مع أسئلة أخرى تطرحها، وفي مجال آخر، رواية الخيال العلمي، كالتي كتبها الأستاذ مُحَّد عبد السلام البقالي، ومن حيث

وجود أنماط روائية عربية على الروائيين المغاربة أن يقلدوها، وما هي العبر، الدلالية والجمالية التي يمكن أن تُوَصِّلَ إليها. ثم ما هي مدخراتها من الرصيد الاجتماعي والسياسي والثقافي التي تشكل مرجعيتها وسنها في كتابة مقامرة ومغامرة لا تُنَمِّطُ المُنَمَّطَ ولا تكتب غبر الجاهز المُنَمَّطِ سلفا، وفق تقنيات جاهزة. ولماذا تبحث الرواية المغربية في إنجازاتها عن ابتكار المعنى وسط الابتذال وسطوح الأشياء عبر تجريب الأشكال.

لست أطالب الرواية البوليسية كجنيس أدبي بدأ يتشكل مع رائده الميلودي الحمدوشي بإسعاف يسمح بتشكيل إطار منهجي لقراءة هذا النوع الروائي في المغرب، لأن التصنيفات لا تنبع في الغالب من استيعاب القراءة لوضعٍ أساسٍ وهو الحاجة إلى الكتابة، باعتبارها دفقا للمشاعر والأخيلة والأساليب، ومحاولة تقترب من استيعاب العالم على ما في ذلك من استحالة، العالم كما هو، عبر التماثل معه ونقل صورة عن وجوده، أو سطحيته وقشريته بالأحرى، أو كما يمكن أن يتشكل من خلال التنافر، كتشكيل لمجموعة من المظاهر التي تبدو لا ناظم بينها، وحيث يبدو الأثر محفوفا بأنواع من الالتباس ، مما يدعو القارئ إلى مساءلة بنية المشهد النصي وتأمل تشظياته.

تدفع استحالة استيعاب العالم إلى ما يمنح الكتابة طاقة تتجدد من خلالها برؤى الكُتاب وطرائق اشتغالهم وإبداعهم للعالم كما هو مجسد في النصوص.

حاجة ميلودي حمدوشي هي حاجة للكتابة، وقد أراد أن يوسع من خلالها ما يعرفه عن ذاته وتجاربه بما يمكن أن يكتشفه في تجارب وذوات الآخرين، وحيث يمكن للعالم الروائي أن يتشكل بخبرة الروائي، بعيدا عن حياته الخاصة، قريبا منها أيضا، لأنه يمنح تجاربه للآخرين، وهو يتوارى، ككاتب، ليحضر السارد، والشخصيات، والأحداث والتفاصيل، والفضاءات.

تتمظهر رواية "أم طارق" بمظهر الرواية البوليسية، من حيث سياقات الأحداث التي تقدمها، ونوعية الشخصيات التي تحفل بها، والفضاءات التي تدور فيها الأحداث، وهو ما يمكن أن يمثل طريقة متميزة في كتابة ميلودي حمدوشي، القائمة على التشويق والحبكة البوليسية. فالقالب البوليسي في الرواية، يتجلى في خلق الرواية للحظات من التوتر، يعيشها الرقيب والضابط والعميد، كما يعيشها القارئ وهو يبحث عن حل للغز الجريمة، وكل تلك اللحظات المتوترة تدور حول معرفة من هو القاتل، فنحن أمام جريمة قتل "وسيلة الحريري" زوجة الإسباني "خوان لوبو" التي وجد جذعها بعد أن فصل عنه الرأس واليدان في مكان ثم تم العثور على الرأس واليدين في مكان آخر. مسارات شائكة يسير فيها البحث والتحقيق، ليتم الكشف عن شبكة دولية لتهريب المخدرات، يقودها الإسباني "خوان لوبو" إلى جانب الحاج مبروك، وتنضم إليها "زبيبة السلاسي" التي هي "أم طارق". تسير الأحداث في اتجاه البحث عمن قتل "وسيلة"، بعد أن قدمت الرواية عدة إضاءات حول ما يمكن أن يكون سببا للقتل، وهو أنها أرادت أن تؤسس عصابة جديدة للتهريب، ضدا على عصابة زوجها الإسباني وشريكها المغربي. وفي خضم هذه الأحداث، يذهب المخبر ضحية طمعه في أن يحصل على مال من أطراف العصابة مقابل التستر عليها، فيلقى مصرعه. تحل العقدة في آخر الرواية، فتعترف "أم طارق" بأنها هي التي قتلت "وسيلة" في مرحاض الحانة، بعد أن شممتها غازا أفقدها الوعي، وطعنتها عدة طعنات، فقام "صلاح" صاحب الحانة ببتر أعضاء الجثة والتخلص منها ليحافظ على رخصة بيع الخمور.

حبكة بوليسية مألوفة في الروايات التي أخذت هذا المنحى، تركزت حول سؤال تجيب عنه الرواية، وهو: من القاتل، بعد أن عرف القارئ كيف قتل، ولماذا قتل، ومن خلال ماجريات التحقيق والبحث اللذين قام بهما الرقيب والضابط والعميد.

لكن غير المألوف في روايات من هذا النوع، هو ما أنجزته رواية "ميلودي حمدوشي" من حيث تعطيل السرد، الذي لا يقدم سلسا متتابع الوقائع والأحداث. وتعطيل السرد لا يتم عبر تقاطع حكاية مع أخرى وحسب، وإنما من خلال بث الرواية لخطاب ثقافي متعدد النواحي والأوجه، تُسْنِدُ به الشخصيات وجودها وهي في خضم الأحداث، وكأنها في بعض ما يقدمه هذا الخطاب، تبدو مرايا لبعضها، لا تكتفي بعكس صورهم الخارجية، بل إنها تنفذ إلى أمزجتهم وطبائعهم وميولاتهم، وهذا

مظهر أول لنزوع الرواية نحو تحليل الشخصيات تحليلا نفسيا يرصد تقلباتها وأهواءها وطبائعها المتنافرة، وحيث تنبث مصطلحات من التحليل النفسي من قبيل: "السيكوباتية"، "الذهان"، و"الهستيريا".

أما **المظهر الثاني** لهذا الخطاب، فهو ما يبثه خطاب أخر، فوقي تعالمي يستند إلى مرجعيات (أو مراجع) وأقوال لباحثين في التحليل النفسي وعلم الجريمة، من ذلك على سبيل المثال: " إن إيتان دو كرييف عندما درس السلوكات التي تبدو غير مقبولة انتهى إلى نتائج خلاصتها أنه داخل كل إنسان توجد وظائف لا تقبل أن تفسدها الثقافة، وهذه الوظائف تستوطن مناطق شاسعة في الجغرافية النفسية ولا حول للإنسان عليها، مهما بلغ شأنه ومهما عظمت ثقافته" (الرواية، ص ١٤). ومن قبيل: " تذكرت قول لابريير وهو يصف فلاحي فرنسا في القرن السابع عشر: "نرى بعض البهائم النافرة، ذكورا وإناثا، منتشرة فوق الحقول، سوداء، داكنة، ألهبت الشمس جلدها، مرتبطة بالتراب نابشة إياه ومقلبة بعناد لا يقهر. وعندما تنتصب فإنها تتبدى على صورة بشر..." (الرواية ص ٢٥).

أما **المظهر الثالث**، وهو الأهم، فإنه يجعلنا نلاحظ أن الكاتب الضمني يمنح الشخصيات كثيرا من ثقافته الخاصة، الواسعة، والتي تمتح من الأقوال التراثية ومن

الأشعار ومن الحكم، وهو ما يجعل من هذه الشخصيات على تنوعها ناطقة بهذه المنطوقات ذات البعد الثقافي، والرواية تحفل كثيرا بهذا الحضور الذي يشمل منطوقات كافة شخصياتها، التي يمكن أن ننمطها لنقرأ خطاباتها على الشكل التالي:

١)سليم، وهو رائد من رواد "الحانة الزرقاء" التي تقع فيها بعض الأحداث: " تراءت له في شاشة ذاكرته صورة أبي الشمقمق وأبي فرعون الساسي، فأخذ في إنشاد أشعار تطنب في وصف الفاقة والمسغبة:

ولقد أهزلت حتى محت الشمس خيالي (الرواية، ص ٤)

٢)مغنية شعبية: " الليل قصير والفرح طويل". (الرواية، ص ٨)

٣)أحد السكارى: " رجل انتبذ وتلبد وآخر توسدها مرددا: كفى المرء فضلا أن تعد معايبه. وثالث أنشد:

لقد زعمت أبي سكرت ربما | يكون الفتى سكران وهو حليم
لعمرك ما بالسكر عار على الفتى | ولكن عارا أن يقال لئيم

(الرواية، ص ١٢)

٤)أم طارق: " لما كنت في الثانوي سمعت أستاذ الأدب العربي يردد هذين البيتين لشاعر لا أعرفه:

إن قل مالي فلا خل يصاحبني | إن زاد مالي فكل الناس خلاني
فكم عدو لأجل المال صاحبني | وكم صديق لفقد المال عاداني

(الرواية، ص ٢١)

٥)باحث الشرطة القضائية: " في نفس المعنى يقول الشاعر:

ومن طلب العلا من غير كد | سيدركها إذا شاب الغراب

(الرواية، ص ٣٣)

٦) الرقيب: " تذكر فجأة كتاب "سيكولوجية المجرم" للدكتور عبد الرحمن العيسوي وبالتدقيق الفصل الثالث الذي خصصه هذا الباحث لمفهوم العدوان". (الرواية، ص ٤٧).

٧)العميد: كان العميد دائما يردد هذا البيت لأبي نواس:

لـنخمس مـال الله مـن كـل فـاجر وذي بطنـــة للطيبــــات أكــــول

(الرواية، ص ٦٠).

ولن نطيل في هذه الأمثلة التي تتعلق بذاكرة الشخصيات الثقافية، فالرواية تضفي على شخصياتها وعلى تنوعها، وبما فيها نادل الحانة، هذا الإضفاء الثقافي الذي يجعل الأمثال والحكم والمأثورات وأبيات الشعر تتدفق على كل الألسنة.

ما تراه هذه القراءة في كل ذلك، بمستوياته الثلاثة التي ألمحنا إليها، هو تكسير منطق الأحداث وهي تتجه نحو البحث والتحقيق في جريمة قتل ماثلة للوصول إلى معرفة من هو القاتل، ومن وراء ذلك، تفكيك شبكة دولية لتهريب المخدرات.

بتكسير منطق الأحداث، بهذه النتف المتفرقة من الأقوال والحِكَم والأشعار، تشيع الرواية في أبهائها نوعا من التنافر بين ما يمكن أن تسير فيه الأحداث، من سلاسة في تقديم الأحداث، على حبكتها التشويقية، وبين هذه الملفوظات التي تتلفظ بها الشخصيات، وهي لا تعطل مجرى السرد وحسب، وإنما تقوم أيضا بخلق أوضاع مفارقة، بين ما ينتظره القارئ وبين ما تفكر فيه الشخصيات وتتلفظ به.

المسافة التي نرصدها هنا، هي مسافة للتنافر بين عالم الحانة (الحانة الزرقاء) وعالم التحقيق في مكاتب الشرطة، وأماكن الجريمة التي تقع بين الدار البيضاء

وكابو نيكرو، وبين مواد ثقافية تنتشر على جسد الرواية، تنطق بها الشخصيات على اختلاف أنواعها، لتجد فيها بعدا آخر للذات المصدوعة والمجتمع المصدوع، ولتشكل هذه المواد الثقافية عنصرا مفارقا، ونكهة خاصة هي التي يضفيها ميلودي حمدوشي على كتابة الرواية البوليسية.

لعب مرآوي، يدهشنا بأن نرى عالم الرواية البوليسية يتشكل من الدهشة، والتشويق، ومغامرة الأبطال في جنوحهم، وهو لعب وإن كان مستعيرا لقواعده من جاهزية معروفة فهو يعيد لهذه الجاهزية ابتكار المعنى والدلالة، عبر المرآة، وهي مرآة مهشمة.

. أم طارق، لميلودي حمدوشي، رواية بوليسية، منشورات عكاظ، الرباط، دجنبر ١٩٩٩،

فضاء الهامش

في رواية "السوق الداخلي"

"غمرني هذا الإحساس:

لا مكان لي، في هذه المدينة، أينما شئت أو ذهبت.

لا أستطيع أن أمتلك شيئا فيها: الأشياء والناس"

(الرواية ص ٥)

رحم الرواية وتناسلاته

تشكل الفقرة السالفة بؤرة دلالية هامة يمكن اعتبارها رحما منه تَخَلَّقَ النص الروائي وتَنَسَّلَ ليبني ذاته على دلالة ومعنى الهامش والهامشي.

فالبطل لا مكان له حتى وقد جاء من مكان إلى مكان، من الدار البيضاء مكان عمله والقنيطرة مسقط رأسه إلى طنجة التي تصبح هي اللا مكان. كما أنه يفقد حاسة التملك، وخاصة منها ما يرتبط بالناس والأشياء. يقرر أن يقطع صلته بماضيه، الذي يمثل المركز الاجتماعي وبكل السلط التي تصنع القيم وتُسَيِّدُ السائد وتُخضع إرادة الأفراد للإرادة الجماعية. هو إذن يختار عالمه الخاص، البعيد عن المركز الاجتماعي في أسرته بالقنيطرة، وعمله كمعلم بإحدى مدارس الدار البيضاء. يرغب في ألا يرى أمه وأن يقدم استقالته من الوظيفة، ليبدأ حياة أخرى في هامش مدينة طنجة، ضائعا بين فنادقها وشوارعها، مرافقا لجماعة من البوهيميين والعاهرات والمهمشين، وحيث يختار هذه العلاقات الجديدة، ضدا على علاقات قديمة هي التي سعى إلى القطيعة معها والتحرر منها.

العنوان: السوق الداخلي.

قلب طنجة. فضاؤها الهامشي في آن، المنذور في زمن الثمانينات (زمن نشر

الرواية) وما قبله لحركات الهيبي والبوهميين والكتاب العالميين الوافدين على طنجة، وتجار العملة، والشذاذ من كل الآفاق، و"مقهى السنطرال" الذي كتب فيه مُحَمّد شكري "من أجل الخبز وحده"، كتابه الأول الذي أصبح يحمل عنوان "الخبز الحافي" تحت نظر كاتب هذه السطور، يوما بيوم،، والفنادق المجاورة.

"السوق الداخلي" مرتع جميل للمعرفة بعالم التهميش والمهمشين،، ولتمثل عالم قد يكون غريبا على الذين ألفوا عالمهم فرفضوه وجاءوا لتكسير الألفة معه، ليقيموا بين عالمين: عالم المركز وعالم الهامش، ليغدو الهامش مركزا، والمركز هامشا، بوعي حاد لمساءلة معنى الهامش ومعنى المركز، وأية مسافة تقوم بينهما. أعنى بهذا الكتاب العالميين الذين عاشوا في "السوق الداخل": وليام بورروز، جان جونيه، تينيسي وليامز... مع أن ذاكرة "السوق الداخل" تحتفظ بأسماء كتاب وفنانين عالميين زاروا طنجة وسحرهم فضاء الهامش فيها، وأعني فضاء "السوق الداخل".

ولسوف يتعرف الكاتب المغربي مُحَمّد شكري على الكاتب الأمريكي "تينيسي وليامز" في هذا الفضاء نفسه، ليكتب عنه مذكراته المعروفة، ومُحَمّد شكري كان رائدا كبيرا لهذا الفضاء، فقد أقام في فندق مجاور ل"مقهى السنتطرال" قبل أن يسكن شقته التي ودع حياته فيترك فيها أسراره وصوره وكتاباته، وفي المقهى نفسه كتب "من أجل الخبز وحده". حنين لمكان يجمع بين الألفة والضياع، بين الهامش ومركز الهامش، بين غربة الذات عن مجتمعها وبين غربة المجتمع نفسه عن الذوات الفردية المصدوعة والمتشظية، وحيث يقام هذا الشرخ الكبير بين الفردانية والمجتمعية.

في "السوق الداخل" التقى مُحَمّد شكري ولأول مرة مع كتاب عالميين في "مقهى الستنرال"، وهم الذين كانوا يبهرونه فبهرهم بتجاربه في الكتابة وحديثه التلقائي عن تجارب الذات.

" السوق الداخل"، أو "الداخلي" بفصيح الرواية، كعنوان لها، كان في العقود الأربعة من القرن الماضي تعبيرا عن خاص يصنعه كتاب العالم لهذه الساحة، وخاصة ل" لمقهى السنترال"، من حيث اختيار هذا الفضاء الهامشي لطنجة، لاختيار مواعيد اللقاء بين الكتاب والفنانين العالميين، ودعك من الحانات التي كانت تقيم في قلب الساحة، كحانة "بيلو" التي توجد صورها اليوم في متحف خاص، وقد انتقلت بعد هذا التاريخ إلى بداية شارع فاس. ودعك من المتاجر التي أغلقت أبوابها اليوم، وما تزال لافتاتها القديمة معبرة عن طنجة الدولية، كذاكرة لمدينة هي التي عاشها مُحَمَّد شكري عندما استوطنها قادما إليها من تطوان، ومن الريف بعد حرب المجاعة.

ليس من العجب أن يمهر الكاتب العجيب الأريب روايته بعنوان "السوق الداخلي"، وهو من عاش فيه ردحا من زمن أخطائه، في الهامش الاجتماعي حتى وهو يعمل قيما لمكتبة ثانوية ابن بطوطة، قبل أن يحيل نفسه على التقاعد، كبطله "علي التمسماني"، بطل "السوق الداخلي". وكلاهما رفض الوظيفة، ورفض الزواج، ورفض أن تندرج ضمن انتماءات معنية كلها تعنى العيش في المركز الاجتماعي، ولا تعني الهامش، والهامشي، باعتبارهما خيارا ضديا على سلطة المركز الاجتماعي.

عالم طنجاوي لا يختصر طنجة أو يختزلها ولكنه يجمع ما تفرق منها في رموز تعني اختيار الهامش بالنسبة للمدينة وبالنسبة لمن يأتون إليها من مراكزهم العالمية. تينسي وليامز، وليام بوروز، جون جنيه دفين العرائش، الشاعر الإسباني "خوليو" الذي كان يقيم في "السوق الداخل"، وناهيك عن بول بولز، الذي يقول عنه "مُحَمَّد شكري" إنه قد أحب طنجة ولم يحب الطنجاويين، أحب المغرب ولم يحب المغاربة، في كتابه عن "بول بولز "وعزلة طنجة.

يعني ذلك، ومن أجل فهم ما يحدث في الهامش، وفي فضاء "السوق الداخلي" بالتحديد، أن ثمة طنجة أخرى، طنجة لهامش ممكن وهي تقوم كبديل عن طنجة التي هي مركز اجتماعي وثقافي وسياسي، والهامش هو مساحة للحرية، وللرفض، ولصنع قيم على قيم، كما أنه هامش لتبدلات الزمان والمكان والذاكرة التي تحتفظ بخصوبتها.

الهامش والهامشي:

أين يكمن الهامش والهامشي في الرواية؟

نجد أن البطل "علي التمسماني" يمتلك رؤيته للعالم، وهو يستحضر من خلالها تجارب القادة السياسيين والفلاسفة والفنانين والكتاب الذين تشير إليهم الرواية وتستلهم أفكارهم وتجاربهم، ليضفي على هذه التجارب والأفكار من رؤيته للهامش، أي ما يحولها من أزمنتها وسياقاتها التاريخية التي ظهرت فيها ليجعل منها، لا منارات يسترشد بها، بل مجرد علامات يقرأها بحسب رغبته وهواه وانتقائيته لمعناها لتتناسب مع ما هو فيه من تأمل واستدراك. كما أنه وإلى جانب هذا الاستحضار لرموز سياسية وثقافية وإبداعية فنية من الماضي لا يكف عن العيش في مناطق الاستثناء، وهو يرفض القيم السائدة في المجتمع، وينشد التحرر منها عن طريق تملكه لحريته الفردية.

الرواية من حيث شخصياتها تبني نوعا من المقابلة بين البطل "علي" وبين جماعة من البوهيميين، "كاترين"، "إيفا"، "روز"، "تاتيانا"، جوستين"، و"فاليري" و "روبيرتو"، وهي مقابلة تقوم على المشترك بينه وبين هذه الشخصيات المغرقة في القطيعة مع مجتمعها الغربي والأمريكي، وحيث تختار العيش في الهامش الاجتماعي لمدينة طنجة، متمثلا في طقوس عيش استثنائية، لا يمكنها أن تكون سائدة في مجتمع يمجد القيم السائدة، فهي تتعاطى المخدرات، واللذة الجسدية، والتحديق

في الفراغ أو التيه في الأماكن، وتجنح نحو الجنون أو الانتحار أو الجريمة، بدافع تفجير ذواتها وما تحمله هذه الذوات من قيم تعود إلى ماضيها الذي تتمرد عليه، وترفضه، صانعة لها نمط عيش يقع في دائرة الاستثناء.

تعني هذه المقابلة وضع البطل في فضاء هامشي، وحيث يصبح هامش البطل هو هامش الآخرين الهامشيين، وتشخص الرواية الهامش في تبني بطلها للأفكار والممارسات البوهيمية، لتجعل من هذا الهامش مركزا في حياته اليومية وممارساته واستدعائه للأفكار والمواقف التي تُسند هذا الاختيار. لذلك نجد أن لا شيء يحدث في الرواية، ما عدا علاقة التقابل بين "علي التمسماني" وبين عالم البوهيميين الذي ينخرط فيه ويتعايش معه ويسلك كل مسالكه في العيش اليومي.

دوران البطل في فراغ المعنى وفراغ المكان، ينتج عنه أن تكتب الرواية هذا الفراغ، أو هي تلجأ إلى الكتابة بالفراغ. لا شيء يحدث سوى تكرار لنمط عيش يومي مليء بالدوران في الفراغ وبالأسئلة الحائرة حول معنى الوجود، ومعنى أن يختار الإنسان صنع وجوده الخاص خارج السلطة الاجتماعية والمؤسسات التي من بينها مؤسسة العمل ومؤسسة الزواج ومؤسسة المجتمع الكبرى التي تحول الأفراد إلى مجرد فاعلين في أنسجتها الاجتماعية، وبكل الإقصاء والمعاداة لكل ما يعني اختيارات الأفراد التي تختار الهامش الاجتماعي.

بطل الرواية ومن معه من الشخصيات التي تشكل مرايا عاكسة لنواياه وتوجهاته ومسلكياته يختار الهامش، والتهميش، تراوده الرغبة الفردانية التي تقاوم امتداد القيم الاجتماعية في الذات الفردية، وهي رغبة نحو التحرر في أقصى مداه، وحيث يتم محو القيم السائدة واستبدالها بقيم أخرى، وتدمير الأخلاق المتواضع عليها من أجل بناء معنى للا أخلاق التي قد تحمل أخلاقها الجديدة.

نسميه عصيانا أو تمردا أو بحثا عن فردانية متميزة لها خصوصيتها، عيشا في

الاستثناء في مجتمع القاعدة. وقد يسميه البعض، في قراءة ممكنة، ذهابا نحو تدمير القيم، وقد تجنح قراءة أخرى، غفل من تَدَبُّرِ الدلالة والمعنى والجمالية النصية إلى فهم الرواية على أنها مجرد عالم ينتفي فيه البطل الإيجابي، كما يمكن لقراءة ثالثة مدفوعة بوازِع الأخلاق أن ترى في الرواية خروجا من بيت الطاعة، وفسادا وإفسادا للقيم، وهي القراءات الثلاث التي نرى أنها لا تؤطر الرواية في فهم معنى ودلالة الهامش، والهامشي، بل إنها تقرأها من خلال خلفيات معرفية، ثقافية، اجتماعية، دينية، سياسية، إيديولوجية، قراءة من موقع القارئ الحامل للقيم، وهو ما يمكن، وبالتأكيد، أن يتسبب خصومة بين النص وبين القراءة، تقوم على القارئ الذي يسكن في سلطة المركز والكاتب الذي يُسْكِنُ نصه في سلطة الهامش. بكل دلالاته ومعانيه وجمالياته.

البطل الهامشي في الرواية:

إن البطل في رواية "السوق الداخلي" يحول المركزي إلى هامشي، فحيث يمر الموكب الرسمي في أحد الشوارِع، يكون منشغلا بحالة الاحتكاك بين أجساد الرجال والنساء وسط الزحام، كما أنه ينشغل بالكلب الذي أخذ الناس يضربونه حتى سقط على الأرض، بدل أن ينشغل بمرور الموكب الرسمي.

إنه يبحث عن معناه، من حيث هو ذات فردية مبدوءة بِقَدَر أخلاقي، وهو يحاول أن يبدأ ذاته من حيث تبدأ أخلاق أخرى قد يكون لها معنى اللا أخلاق، أي صنع أخلاق جديدة تتلاءم وتتواءم الذات الفردية معها، مغامرا بكل ماضيه، ومقامرا بكل مستقبله، حتى يظهر له الحق من الباطل، وهي تجلية ذات صعوبة كبيرة، وقد تكون مستحيلة التحقيق، فالحق والباطل، قيمتان شديدتا التعقيد والاختلاف والتناظر والتشابه، ولذلك نجد الرسول ﷺ يقول: "الحلال بَيّنٌ والحرام بَيّنٌ وبينهما أمور متشابهات". في تلك الأمور المتشابهات يختلط الحلال

بالحرام، كما يختلط الحق بالباطل. وما معنى تنصيب الأخلاق أو تدمير الأخلاق سوى معنى لمجمع متحول، ولزمان ومكان متحولين أيضا، ومن ثمة فقد قامت الهوامش في الزمان والمكان وتجربة المعيش وما يسندها من خلفيات واعية أو غير واعية ، وقام ابتذال الأخلاق السائدة من أجل أخلاق أخرى ممكنة، كما وجد الهامشيون، في عصور وأزمنة ومجتمعات عرفتها الإنسانية.

هامش البطل في الرواية

أين يكمن الهامش في حياة "علي التمسماني" وفي حياة المدينة طنجة؟

هي غلالة رقيقة وخيط سري يدعوان القراءة إلى أن تكشف عنهما من خلال:

- البطل: ذات قلقة تحمل الكثير من الأفكار حول العالم، تعيش حيرة حول الوجود، وإحساسا بثقل الزمن وفراغ المكان من المعنى، كما تمارس عيشا استثنائيا في فضاء استثنائي هو مدينة طنجة.
- المدينة: عالم من الضياع والكبت الجنسي وحصار البوليس وعالم الهبيين والبوهميميين.
- الزمن: معطل بحكم تعطل ساعة المتجر، وهي اللحظة الزمنية التي تتكرر عدة مرات في الرواية.
- المكان: مقاه وحانات وفنادق ومساكن للبوهيميين.
- علاقة البطل بالآخرين: عاهرات، هيبيون علي مختلف أجناسهم. تعاطي الحشيش. السكر. الجنسية المثلية. الجنس الجماعي. التهريب. الجاسوسية.
- الموقف: شهادة واستشهاد من أجل بدء المعنى الآخر لقيم أخرى ممكنة، خارج الأخلاق السائدة

هامشيون كثيرون مثله عرفهم تاريخ الإنسانية، لم ينصاعوا للأخلاق والمواضعات الاجتماعية فتمردوا عليها ليصنعوا لأنفسهم أخلاقهم الخاصة. بهذا المعنى يتحدد شرط المبدعين الحقيقيين، أي بامتلاكهم جرأة تدمير الأخلاق وبنائها من جديد وبمواضعات جديدة، سواء في حياتهم الخاصة أو في أعمالهم التخييلية التي يصنعون من خلالها شخصيات قد لا تكون أقنعة لهم وحسب، بل هي شخصيات حاملة لوعي جديد بذاتها وبالعالم، وهي لا تبشر بهذا الوعي، وإنما تتصارع من أجل أن يترسخ كموقف من الذات ومن العالم، وأن يتحول إلى سلوك يومي حافل بما يراه فيه سدنة الأخلاق خروجا عن الأخلاق، وتمردا عما يحتمون به من سلط دينية واجتماعية وأخلاقية.

عاش مُحَمَّد شكري متمردا على نفسه وعلى مجتمعه، وتمرده جاء جامعا بين تجربته في الحياة وحيث عاش المجاعة في الريف والهجرة إلى تطوان ثم طنجة، وبين إعجابه وقد أصبح قارئا لكل أدب يحمل معنى التمرد. لقاح طبيعي بين الحياة والقراءة هي ما سوف يتلقح منه بعد ثالث يشملهما معا، وهو الكتابة.

وأيضا، فعيش مُحَمَّد شكري بكل تفاصيله اليومية هو عيش في دائرة الاستثناء، وحيث ينفلت مكان الذات ليصبح مكانا مُصَوِّغاً للوجود الإنساني بمعناه الخاص، الممكن، من قيم حياتية من شأنها أن تتعارض مع قيم الآخرين وأن تتحمل بشجاعة ناذرة كل أنواع العقاب الإلهي والبشري، وخاصة، عقاب آلهة بشر كما هو حال آية الله الخميني الذي أفتى بتكفير مُحَمَّد شكري وأحل دمه. لكن الفيلسوف الألماني نيتشه، فيلسوف الأخلاق بامتياز، قد أسس لمفهوم أخلاقي قائم على نقد الأخلاق، وهو من ابتدع مصطلح "اللا أخلاق"، الذي لم يكن يقصد به هيمنة سلطة الرعاع والمتفسخين، والتحلل من القواعد والمبادئ الأخلاقية، والدعوة إلى نوع من الهمجية والإباحية في علاقات الناس بعضهم مع

بعض، كما تفهم العقول السطحية معنى اللا أخلاق، بل كان نيتشه ناقدا أخلاقيا يراجع السائد من قيمها باستقلال عن الدوافع التي أنشأتها، أي أنه كان ينظر إليها من الخارج، ويضعها في موضع الشك. بهذا المعنى يلتقي جنون مُحَمَّد شكري اللا أخلاقي مع نقد نيتشه للأخلاق. وإذا كانت النزعة الموضوعية هي التي قادت نيتشه إلى وعي جديد بماهية الأخلاق، فإن الاعتبارات الذاتية هي التي جعلت من مُحَمَّد شكري ذاتا قلقة بمحيطها الاجتماعي وبزيف القيم والحاجة إلى مراجعة خلفياتها ومكوناتها. لهذا السبب، أرى أن مُحَمَّد شكري قد عاش في الهامش الاجتماعي، كما هم أبطال أغلب أعماله، فهو لم يدخل المدرسة للتعلم إلا في سن العشرين، وهو لم يدخل مؤسسة الزواج، ولم يتصالح مع سلطة المركز الاجتماعي، ببساطة، لأنه كما شخوص أعماله، عاش لحظة انفلات الذات من المكان والزمان، وهي لحظة إبداعية بامتياز، تتيح للمبدع أن يعيد تشكيل العالم كما هو موجود، في أوضاع جديدة هي التي تؤرخ للذات ومجتمع الذات أدبيا، وهي التي تفرز أنماطا جديدة من الوعي بالعالم، وحيث يشكل الهامش السياسي والاجتماعي قيما أخرى لمعرفة الذات والمعرفة بالعالم، كما يشكل نسقا جديدا لممارسة الوجود على نحو مختلف عما يمارسه من يحيون في ظل الاحتماء بالسلط الأخلاقية والاجتماعية والثقافية السائدة. تنفلت الذات الاجتماعية من إسار القيم الجاهزة ليبدأ العالم من جديد، بما يحمله من توتر وقلق وهامش اجتماعي وثقافي، فأي عالم، وأية أفكار وقيم وأنماط من الوعي وأية ممارسة للعيش. ذاك هو ما أرى أن مُحَمَّد شكري قد أخلص للعيش فيه، والتعبير عنه أدبيا في أعماله، مع تحررها الممكن من التعبير السير ذاتي الحرفي الذي يلغي سلطة الخيال والتخييل، وسلطة الكتابة ولغتها (أو لغاتها) في إعادة بناء العالم وهو يأتي من التجربة بكل موحياتها إلى النص بكل أدواته الجمالية والتعبيرية والتخييلية.

التجنيس: رواية

عمل تخييلي أبطاله لا يمكن أن يتضاهوا مع أشخاص حقيقيين عاشوا في الواقع، حتى وإن كانت مادة العمل الروائي مستوحاة من تجربة الكاتب مُحَمَّد وشكري أو متخيلة بتخييل التجربة في الكتابة.

بين عنوان الرواية: "السوق الداخلي" وكونها "رواية" (وليست سيرة ذاتية مثلا) يحضر "السوق الداخلي" الذي هو المرتع الأساس لحياة مُحَمَّد شكري في الستينات والسبعينات.

هذه الملاحظة، ليست تعني أية قراءة تسعى إلى إقامة أي نوع من الارتباط بين شخص الكاتب وبين بطل الرواية "علي التمسماني"، لأن ذلك ليس من شأن القراءة التوصيفية التي تقرأ النص قراءة محايثة. ف "علي" معلم في الدار البيضاء، أهله في القنيطرة، جاء إلى طنجة في عطلة دراسية فقرر أن يرسل رسالة إدارية إلى المصالح المختصة يطلب فيها أن يتوقف عن العمل، ليبقى في طنجة التي اكتشف فيها حياته من جديد، كما اكتشف المدينة واكتشفته فتذاوتا وصار هو المدينة كما صارت المدينة هي هو، ضمير واحد ووجدان واحد وتجارب كشف واكتشاف.

لكن النص على غياب أي اتساع لقاعدته الاجتماعية، قد يجعل البعض ناظرا إليه على أنه ليس رواية، وإنما هو عمل أقرب إلى السيرة. ونلاحظ هنا أن البطل كما تقول عنه الرواية، ينتمي إلى الدار البيضاء، بينما يحيل اسمه "التمسماني" على "تمسمان" التي تقع في الريف. وثمة أيضا فلتة لسان جاءت على لسان البطل نفسه، فهو يقول: "ربما طفولتي الريفية ما زالت تؤثر علي" (الرواية ص ١١).

لا ننسى أنها العمل الثاني الذي كتبه مُحَمَّد شكري بعد "الخبز الحافي"، مع أنه لم يكتب في حياته رواية بالمعنى الذي تتجسد فيه ملامح الجنس الروائي. لقد ظل

مشدودا إلى ذاته وتجاربه الخاصة، حتى في "زمن الأخطاء" و"وجوه". كان يسعى إلى تجميل قبح حياته بالكتابة عن نفسه، تجميلا محتملا لقبح آخر محتمل أيضا، وليس من هم القراءة أن تبحث في القبح بل في الجمال، أو في جمال القبح إذا شئنا. ونلاحظ أن مُحَمَّد شكري كان يكتب بعفوية كبيرة ولا تعنيه مسألة تجنيس ما يكتب، فقد أسمى "الخبز الحافي" مرة "سيرة شَطَرِيَّة" (نسبة إلى أدب الشُّطَّار)، وأسماها "الشُّطَّار" في طبعة "دار الساقي" اللندنية، ثم أسماها "سيرة روائية"، وهو بهذا التردد يسجل موقف الكاتب الذي يكتب عن ذاته ثم يقف موقف الحائر في أمر تجنيس ما يكتب، يصغي إلى الآخرين من قرائه النقاد ويصغي إلى ذاته في نفس الآن. وحتى مع تسمية "السوق الداخلي" "رواية"، فالأمر فيه كثير من الالتباس، ربما كان الكاتب هو أول من يشعر به، ويتخلص منه ليسمي كتابه "رواية".

التيمات الأساسية في الرواية

أ ـ الجنون وعقلنة الجنون

من غير شك، فلقد كان مُحَمَّد شكري مجنونا. لا أعني تلك الوعكة النفسية التي أودت به إلى مصحة مايوركا في تطوان، ولا أعني أيضا، بطله الذي يتماهى معه في "مجنون الورد"، بل أعني ذلك الجنون الذي دفعه نحو اختيار العيش في الاستثنائي والخارج عن أنماط العيش المألوفة والجاهزة، والمبتذلة أحيانا. ليس غريبا أن يرى بطل "السوق الداخلي" نفسه وهو يفكر في الجنون: "فكرت أن الإنسان في مثل هذه العزلة إما أن يسمو فيها بمنتهى العقل أو يسقط في منتهى الجنون" (الرواية ص ٢١). هل العزلة مرادف لجنون العقل أم لعقلة الجنون؟ هو نوع من التأمل الذي يمارسه بطل "السوق الداخلي" في التخوم التي تذهب به العزلة إليها. وهي عزلة لا تعنى شيئا غير العيش في الهامش الاجتماعي. إنه جنون يرتبط برفض النهاية المأساوية للإنسان: "ذات يوم، ذات لحظة، سيحدث مثل هذا التوقف

بشكل ما في جسمي الذي يقيئني كلما زاد جنوني. (الرواية ص ٢٥، ٢٦).
تتبدى تيمة الجنون في الرواية، كبحث عقلاني في حالة عدم التوافق بين الإنسان وقدره الذي هو الشيخوخة والموت، كما هو أيضا عيشه في محيط اجتماعي يوجهه نحو مسبقات عن وجوده لم يخترها ولذلك فهو لا يقبل أن يزكيها وأن يسير في نسقها ومواضعاتها.

ب ـ الغربة والاغتراب

الإشكال القائم في وعي البطل: غربة وجودية واغتراب عن الذات وعن العالم. حالة من فقدان المعنى، ومطاردة دائمة من قبل البوليس وحراس الأمن، واعتقال دونما سبب، أو يرجع إلى السكر رغم توفره على بطاقة الهوية، وإغلاق أبواب الفنادق في وجهه، وحتى مع حصوله على غرفة في فندق فهو يجد أن صاحبة الفندق قد اكترتها لامرأة حامل، فتدعوه للنوم في المطبخ وحيث يلتقي مع شابة هيبية هي "كاترين"، تنام في المطبخ ومعها صديقتها إيفا. وحتى مطعم الشواء الذي يفكر في أن يتناول فيه وجبته يجده وقد أطفأ نار الموقد.

إغلاق أبواب الفندق في وجه "علي" بطل الرواية، وانطفاء نار الموقد في مطعم الشواء، لهما معنى خاص في تأسيس لحظة غربة واغتراب البطل والمدينة، وحيث لا مأوى ولا طعام. وحتى الجوع الجنسي لا يجد سبيلا إلى إشباعه إلا عندما يدخل جماعة البوهيميين والبوهيميات من الأجانب.

تنسج الرواية علاقات تيه بطلها واغترابه وفقدانه للمعنى من خلال تيهه في المدينة وحاناتها ومن خلال زياراته المتكررة لمساكن البوهيميين من الأجانب، وحيث يلتقي ب"روز" و"تاتيانا" و"تانيا" و"جوستين" و"فاليري" ومع هلوساتهم وتعاطيهم للجنس والحشيش. في لقائه مع "روبيرتو" تسير الرواية في مجرى آخر من الأحداث، وحيث يقترح "روبيرتو" على "علي" أن يغامر معه بتهريب

المخدرات ولوحات فنية إلى سبتة، بعد أن هوى بمطرقته على صاحبة متجر للمجوهرات وسرق من المتجر ما أراد. ولتنتهي الأحداث بانقلاب السيارة ودخول علي إلى المستشفى وتعرضه للتحقيق حول "روبيرتو" الذي يتبين أنه كان جاسوسا لصالح إسرائيل. تنقذ هذه القصة الرواية من دورانها في فراغ الأحداث وتكراريتها المملة وافتقادها للصيرورة والدينامية والتشويق. فمن حيث الأحداث التي يعيشها البطل، فهي أحداث يتجاور فيها التيه في المكان: طنجة، والمعيش داخل أفكار وأخيلة وتصورات هي التي تقدم لنا وعي البطل بذاته وبالعالم، من حيث هو وعي شقي ممهور بقلق الذات وفراغ المعنى ورفض المؤسسة بما تعنيه من زواج ووظيفة. لماذا يرفض البطل هذه المواضعات الاجتماعية؟ هل لأنه يجدها زائفة لا تحقق له المعنى للوجود، وهل ما اختاره من عيش في الهامش، مع البوهميين، هو البديل عن ذلك، أم أنه رد فعل ناتج عن الصدمات التي تلقاها البطل، منذ أن كان يدخل حمام النساء مع أمه كما تضيء لنا الرواية ذلك في نهايتها، لنعرف كيف أصبحت العلاقات الجنسية الجماعية والمثلية مرادا وقصدا لديه؟

ج ـ الوعي بالهامش:

كتبت الرواية في أبريل ١٩٧٦. ونحن نستحضر وعي المثقفين، الذي كان سائدا في هذه الفترة، والذي ارتبط بأحلام وأوهام التغيير السياسي في اتجاه الديمقراطية وحقوق الإنسان. لكن الرواية لا تحفل بهذا القطب الهام الذي شكل نمطا للوعي السياسي والاجتماعي أملته ظروف المرحلة. فالبطل "علي التمسماني" يعيش هامشه الخاص، ونظرته الخاصة للعالم، وهي التي يمكن أن نستخلصها من الرواية، من خلال لحظات وعي البطل وموقفه من ذاته ومن العالم الخارجي:

. "هناك وجوه تغضبني بلا سبب وأخرى تفرحني". (الرواية ص ٦)

. "لا أحب مثل هذا الجسد الشحمي. إن شكل وجهها يشبه بطيخة حمراء. يوحي لي بالغباء مثل هذا الوجه. يعجبني الوجه الذي يشبه شكله بيضة أو قلبا. هذا الجسم المكتنز من تحت، الأسطواني من فوق، لا تروق لي شهوانيته أكثر من مرة. إنها مثل وجبة طعام تؤكل عن جوع وليس عن شهية".(الرواية ص ٦)

. "أكره هذا النوع من الشيخوخة. لا أتمنى اليوم الذي يكون لي فيه مثل هذا العجز والخوف المرعب والمضحك". (الرواية ص ٧)

. "أعترف بأنه ينقصني التمييز، سواء في هذه المدينة أو سواها. ربما طفولتي الريفية ما زالت تؤثر علي. لا أعرف، أحيانا، أهم يتخاصمون أم يتصالحون؟ يجدون أم يهزلون؟ (الرواية ص ١١)

. " إنني أنخدع في نفس الشيء عدة مرات ولنفس الأسباب. لست أدري ما هي العلة الحقيقية. أهي كيمياء نفسي البطيئة تجاه كيمياء الأشياء الأسرع؟" (الرواية ص ١٣)

. " ما ينقصني، أحيانا، هو الانسجام مع الأشياء والناس" (الرواية ص ١٣).

. "في الماضي، كنت أعيا من الحديث مع الناس، أقول لنفسي: أسبوع. أسبوع كامل سأتحاشى خلاله أية علاقة بشرية". (الرواية ص ١٤)

. "أشتاق إلى أن أعرف ذلك الانبثاق الأول للتفكير. إنه شبيه بانزلاق فرخ من بيضة. الإنسان يوجد ثم يراقبونه ويفكرون من خلاله..." (الرواية ص ١٧)

. "ما هو مخيف لي، في مثل هذه الوحشة، هو الإنسان الوحش". (الرواية ص ٢١)

. "فن العيش أم نضاله أم مزبلة العالم؟ إن الاختيار رهيب". (الرواية ص ٢٣)

. " أفضل الموت على أن أكون في مثل حال هذا الإنسان". (الرواية ص ٢٤)

. " ما أتخيله أجمل مما أراه. أشياء كثيرة لا وجود لها إلا في خيالي. وجودها في الواقع يوقف ديمومتها وجمالها الخيالي". (الرواية ص ٢٥)

. "وإذا لم أسكر فماذا ينتظرني؟ ما هي الزهور التي أحبها أنا، أم أن لا زهور لي؟ (الرواية ص ٧٦)

على هذا المستوى في الرواية، يبرز نظر خاص للبطل تجاه العالم، مستمد من ثقافته وحساسيته الذاتية ومكتسباته الشخصية. إنه يعيش في فضاء من الأفكار حول ذاته وحول رؤيته للعالم، كما يعيش تجاربه اليومية المثخنة بجراح الغربة وبالافتتان بعالم بوهيمي.

د ـ الإحساس بالزمن:

غير أن بطل الرواية، في نظره للعالم ولذاته لا ينفك أن تتأمل معنى الزمن، زمنه وزمن الآخرين، زمن عصره والزمن المطلق، السديمي، الذي يقع في الما وراء. ومن ثم فأن تأمله للزمن يبدأ من واقعة عاشها وحيث يسأل الناس في الشارع عن الساعة، وتكون ساعة المتجر معطلة. يشتري علي ساعة ليضبط الوقت. لكن الزمن بالنسبة إليه ليس توقيتا وإنما هو قضية وارتباط بالوجود الإنساني وكينونة لا يتم معناها إلا باستبطان الزمن وتأمله وجعله سمة دالة على الوجود في ظرفيته وتقلباته ومعانيه الوجودية الأخرى التي ترتبط بالقلق كما رآه هيدكر وكيركارد وباقي الفلاسفة الذين شغلتهم مسألة الزمن بمعناه الوجودي. لذلك، ينتج السارد / البطل في الرواية خطابه الخاص حول الزمن، ومن خلال شذرات تأملية يلح البطل نفسه على وصفها بأنها حياة أخرى يحياها وهو يفكر، بمعادلة الحياة

المعيشة التي يحياها مع الآخرين. نتوقف عند هذه النماذج من تفكير "علي التمسماني" حول الزمن ومعناه، وعلاقته بالمكان ومعناه أيضا:

- "يخيل إلي أن زماني يندفع إلى الأمام أكثر من اللازم". (الرواية ص ١٤)
- "لم أجد لي بعد أي مكان. كما لو أن زمني فات أو لم يأت بعد". (الرواية ص ١٧)
- "سأحبس تنفسي لأحس بالزمن يختنق". (الرواية ص ٢٤)
- "حتى الآن فكرة الزمن غامضة في ذهني. إحساسي به أقوى من فهمي له. أنا الذي أخلقه أم هو؟ أستهلكه أم يستهلكني؟ أم كلانا يخلق الآخر ويستهلكه؟ أذهب فيبقى أم يذهب فأبقى؟ كيف يمكن إبطاؤه أو إسراعه؟ أهو ممكن إيقافه بشكل ما؟ أدركه مثل الأشياء والأشخاص. إذا أنا لم أفكر فيها لا توجد. إذا أنا لم أفكر فيهم لا يوجدون. الثلج يطفئ النار والنار تذيب الثلج، ولكن ما أنا بثلج ولا بنار. هكذا يظل الزمن هو الأقوى". (الرواية ص ٢٥)
- "لا أستطيع أن أمنع لحظة من لحظة العدم. زمني ينخرني كالسوس في الخشب. لابد من وسيط بين الزمن والمطلق". (الرواية ص ٣١)
- "لقد قتل زمني الكبير زمني الصغير. إن الزمن قادر على أن يلاشي الحقيقة ويحييها في أسطورة". (الرواية ص ٣٥)
- "زمني في اللا زمان. بلا سماء ولا أرض. أحسني بينهما دون أن أتماس مع إحداهما. زمني في اللازمان". (الرواية ص ٥٢)

هكذا يبدو تأمل البطل المثقف "علي التمسماني"، للزمان، ودون أن نحتاج إلى التذكير بأنه يحيا في هامش طنجة مع البوهيميين، بعد أن رفض الوظيفة ومؤسسة الزواج. هي أزمنة في زمن واحد. مفاهيم للزمن لا تحيد عن تذويت

السارد / البطل لها وحيث يصبح الزمن موقفا حائرا من العالم، كما تصبح الذات في زمكانيتها في موضع سؤال حول الزمن: من سوف ينتصر على الآخر، أنا البطل أم الزمن نفسه؟ هو صراع سيزيفي مع المجهول، ولو تحول الزمن إلى معلوم لكان بإمكان البطل أن ينتصر عليه وأن يقهر الموت ويصبح في عالم الخلود.

تضفي هذه التأملات في الزمن عمقا فلسفيا على الرواية وعلى بطلها المثقف، وهو ما ينتزعها من فراغ المعنى والدوران في حلقات مفرغة، وحيث شيء يحدث، ما عدا الطواف المستمر في الشوارع والحانات والمقاهي ومساكن الهيبيين، ولا أحد يجيء، ليخرج السارد / البطل من دوامته ومن مصائد المكان: طنجة.

هـ - الإحساس بالمكان:

البطل/ السارد، "علي التمسماني"، لا يعشق المدنية، ولا يجعل منها رمزا للخصب والنماء والبعث كما فعلت روايات عربية أخرى، ولا يعيد قراءة تاريخها الحافل بالوقائع والأساطير. إنه يأتي إليها وهي فارغة من أي معنى آخر، ما عدا معنى المطاردة البوليسية في الشوارع للهيبيين والتصاق الأجساد الرجالية والنسائية ببعضها في الزحام ولحظات الابتذال التي تصورها كمدينة للجنس وتعاطي المخدرات والنصب على المغفلين والاتجار بكل ما هو غير أخلاقي.

تتحرك شخصية "علي" في خرائط المدينة، بين المطاعم والحانات والمقاهي، وهي الأماكن التي ضبطناها على النحو التالي: مقهى باريس، مطعم فلوريان، مقهى زاكورة، حانة كيوبيد، مطعم الشواء، فندق لاكليريير، رأس سبارتيل، قبور سيدي عمار، القنصلية الفرنسية، فيستيفال - بار، مقهى فوينتيس، مقهى سنترال، مرقص غاسبل. هي إذن، جغرافية تخص حركات السارد / البطل وتنقلاته، وهو لا يتغنى بالمدينة، ولا يكتشف وجودها التاريخي والواقعي والشاعري في ملامحها الواقعية والمتخيلة. إنه يعيشها من حيث هو ذات مصدوعة بالقلق الوجودي، ولذلك تتبدى

طنجة، ومن خلال وعي السارد/ البطل بها، مرة هي ميدوزا، ومرة هي قوس قزح، ومرة هي الزنزانة، ومرة هي الرقيب والشرطة والقانون والضمير الأخلاقي المجتمعي الذي يراقب السارد البطل ويسأله عما يفعل وعما يعرف وعما يفكر. ضمير المدينة / يتمثل في البوليس الذي يطارد الهيبيين ومن يرافقونهم، وهو لا يتمثل في سلط اجتماعية أخرى. لذلك ف "علي" يشعر بالمحاكمة، لأنه يعيش في الهامش الاجتماعي، وهو يخضع للمساءلة من قبل ضمير جمعي غائب ولكنه حاضر في وعيه. ضمير يختلط فيه ما يمكن أن نفهم من القراءة أنه أنا أعلى أخلاقي يسكن الأنا الأخرى للبطل، ومن تلك المساءلات ما نمثل له بالنموذج التالي:

ـ "تعال هنا. امش إلى جانبي. ارفع يديك. تكلم. ماذا تعمل؟ هل أنت مسرور؟ ما يبقى لهم أن يسألوا عنه هو: ماذا فكرت أمس؟ ماذا حلمت؟ ما معنى هذا الحلم في رأيك؟ فيم فكرت في هذا الصباح؟ والآن فيم تفكر؟ ماذا أنت فاعل غدا؟ هل تعبد الله؟ متزوج؟ من هي التي معك؟ أرنا عقد زواجكما. أرنا تواصيل الضرائب. أعطنا أسماء المقاهي التي تتردد عليها. اذكر لنا أسماء الأشخاص الذين قابلتهم في هذا اليوم...إلخ..." (الرواية ص ٦٨)

بطل الرواية لا يعرف نفسه ولا يعرف الآخرين. إنه مساق إلى قدره وحيث هو رافض ولا ذنب له سوى هذا الرفض. إنه يقع في شرك مدينة لا ننسى أنه لم يعشقها، ولم يجد فيها بديلا عن القنيطرة التي توجد فيها عائلته، بالرغم من الإشارة إلى أصوله الريفية، وبالرغم من الدار البيضاء التي عمل بها موظفا قبل تقديمه للاستقالة من العمل. مدينتان لا تحفل الرواية بإقامة معيش أو ذاكرة لهما في خيال السارد / البطل.

مدينة واحدة في الرواية، يتماهى معها السارد / البطل، هي طنجة، وهو يوصفها من خلال تأملاته حولها:

- "تتشابه علي الوجوه في هذه المدينة: قوس قزح. العيش فيها أخذ يبدو لي شبيها بأمل العيش في كوكب أزرق". (الرواية ص ٧)
- "مدينة الدولار و(هللو مان)، (كمان دي وي مان). لابد أن يحدث نفس الشيء في هذه المدينة التي بدأت تكشف عن نفسها. مدينة داعرة كما سمعت وقرأت عنها...". (الرواية ص ١٥)
- "حين أنتقل من مدينة إلى أخرى فكأني أنتقل من زنزانة إلى أخرى". (الرواية ص ٦٨).
- "ميدوزا التي التوت على رأسها الأفاعي والدماء التي تسيل منها، وصراخها المرعب وعينيها الجاحظتين". (الرواية ص ٧١)
- "إنها مثل فندق كبير هذه المدينة: محجوز في الصيف وكاسد في الشتاء". (الرواية ص ٨٠)

ولا يمكن لهذه الصورة التي يحملها البطل / السارد عن المدينة أن تكون إلا مندرجة في وعي بهامش المدينة وبالعيش في هامشها، فهي لا تندرج إلا في وضعية اللا توافق التي يعيشها البطل مع مكانه ومع زمانه ومع الآخرين.

و- الإحساس بالرقابة:

إنه بطل مراقب بضمير بوليسي غائب، حريص على الأخلاق والمواضعات الاجتماعية العامة التي تجعل من المواطن إنسانا عاديا، بينما بطل الرواية، وفي سياق المرحلة التاريخية التي كتبت فيها، ليس مدانا بقضية سياسية وإنما هو مدان من قبل خارج اجتماعي مفترض لا يجد فيه الانصياع للحياة العادية التي يعيشها باقي الناس، كما هو سوف يدان مع تطور أحداث الرواية بمرافقة البوهيميين، والشواذ، وخاصة منهم" روبيرتو" الذي كان عميلا لإسرائيل وجاسوسا على الوطن.

تثقيف النص وثقافة البطل:

لا ننسى أن نشير إلى المرجعيات التي تكون ثقافته، والتي يسترشد بها في تيهه في الزمان والمكان. فالرواية تشير إلى ثقافة السارد ومن يوجدون حوله من الشخصيات، وخاصة البوهميين، وحيث يأتي ذكر يوليوس قيصر والرسام جويا والفيلسوف جوته والكاتب ألدوس هكسلي والمغني بوب دايلن وإلهة الشعر أبولو ونيرون الذي يقال إنه قد أحرق روما وربة الجمال الفرعونية نفرتيتي وبودلير وإدغار ألان بو ودانتي وشكسبير وأفكار من الكتاب المقدس حول خلق العالم وبيكاسو ودالي وعلاقة رامبو بفرلين وأوسكار وايلد وملتون وأينشتاين وفريد، وهم مذكورون في صفحات الرواية على التوالي: (٣٥، ٣٧، ٤١، ٤٢، ٤٩، ٥٠، ٦٧، ٧٤، ٧٥، ٧٧، ٧٩، ٩١)، وحيث تكمن دلالة استحضار هذه الأسماء الإبداعية العالمية في فرادة جنونها الخاص وعيشها في الهامش وتمردها على السائد الاجتماعي وكشفها للخصوصية في تملك الإنسان لنظرته للعالم ولممارسته لعيش آخر لا يندرج ضمن المألوف والسائد في الحياة الاجتماعية. وكأن الرواية بذلك، تعضد من نظرة بطلها (أبطالها) لأهمية هذا الهامش الاجتماعي، وكأنها أيضا، تجد لرؤية بطلها سندا في تاريخ الفكر والثقافة والإبداع في العالم. فليس وحده من عاش لحظة الاستثناء، وإنما المعيش في الاستثناء هو ما يجعل من القاعدة سلطة اجتماعية وأخلاقية، وما يجعل أيضا، من العيش في الهامش مناهضة لهذه السلطة.

امتدادات الهامشي في التملك الجمالي للرواية:

نتصور أن تشاكلا هاما قد حدث بين الكتابة ومعنى الكتابة، أي بين معنى التشكيل اللغوي للعالم وبين مدلولات هذا العالم، فكما سبقت الإشارة، الرواية تكتب الفراغ، أو هي تكتب بالفراغ، عبر ذات البطل الفارغة أيضا، من أية أبعاد

اجتماعية وعلاقات توسع من خلالها الرواية بعدها الاجتماعي والنفسي والثقافي. لذلك، نجد أن جمالية الرواية، تقوم على هذا الفراغ الذي لا يحدث فيه شيء، وهي تسعى إلى تأثيث الفراغ بالنظرات التأملية لمعنى الزمن ومعنى المكان، مستعيضة بذلك عن اتساع القاعدة الاجتماعية للأحداث كما هو معروف في الرواية، وعن مسارات الأحداث، وحيث لا تشكل الرواية مسار أحداثها الحقيقي إلا مع نهايتها، وحيث يقوم البطل بالمغامرة مع "روبيرتو"، من أجل تهريب الحشيش وبعض اللوحات الفنية إلى سبتة، فتنتهي المغامرة بحادثة سير يجد البطل نفسها على إثرها في المستشفى.

تسعى الرواية إذن، إلى صياغة شكلها الفني من نفس معنى الهامش والهامشي الذي يشكل بعدها الدلالي. وهي بذلك، لا تقلد نموذجا روائيا مسبقا، بل إنها تبني شكلها من انكسارات الزمن كما يراها البطل ومن تيهه في المكان ومن تشظيات الأحداث. هو شكل اللاشكل، أو هو شكل روائي تصوغه الكتابة في مغامرتها، بحثا عن هامش في الكتابة، كما عاش البطل في هامش المكان، وفي قلب الزمان.

(+) السوق الداخلي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٨٥ . دون ذكر الناشر.

خاتمة

يقرأ هذا الكتاب أربع عشرة رواية مغربية كتبها تسعة روائيين مغاربة، من بينها أربع روايات حازت على جائزة المغرب للكتاب. وبالرغم من أنها روايات لها أبعادها وخصائصها التي بين التحليل أنها تُكْسِبُ كل واحدة منها من الخصوصية النصية ما يجعل منها إبداعا روائيا له طابعه المميز، فإن خيطا رفيعا لا مرئيا، يشبه حفل السرة، وهو ما يجمع بين هذه الروايات في اتجاه تأسيس توجه جديد للرواية المغربية، أساسه التحرر من أدب الماضي والاشتغال على طرائق جديدة الكتابة، وهي على جِدَّتِهَا تعسى إلى مغامرة الشكل ومغامرة القبص على الواقع بأبعاده المتعددة، مما يؤدي إلى التنويع في الشخصيات والأحداث والمواقف والفضاءات، والتنويع في طرائق السرد وممارسة الرواية لنوع من اللعب السردي، وبذلك المقام والمرام تتجه الرواية نحو لحظتين متقاطعتين لوعيين متداخلين هما: الوعي الاجتماعي والوعي الجمالي. في هذا التقاطع، يحضر الاشتغال على الكتابة الروائية بما هي فورة لغوية وأسلوبية، وهو ما أمكن التعبير عنه بانفجارية الشكل الروائي، كما يحضر التنويع في طرائق الحكي، ولجوء التجريب في الكتابة إلى تشكيل خطاب روائي جديد يقوم على خلق طرائق للإنتاج السردي وتخييل العالم وتحطيم المسافة بين الذاتي والمجتمعي واللجوء إلى كتابة الفوضى وإقامة مجموعة من البنى الحكائية التي تنظم الفوضى. كما أن للسرد الروائي متاهاته، وهو لا يشتغل إلا على إيقاع السارد للمسرود له في تلك المتاهات، وبعبارة أخرى، إيقاع الكاتب للقاريء في تلك المتاهات.

لعل ذلك ما جعل من قراءة الروايات المحللة في هذا الكتاب متعة مضاعفة، فهي من جهة تدعونا إلى تفكيك مكونات خطابها النصي، ومتابعة طرائقه في

اللعب السردي والحكائي، ومن جهة أخرى فهي تضعنا أمام شخصيات وفضاءات وأمكنة عندما نعيش فيها زمن القراءة فنحن نُضَاعِفُ من مُدَّخَراتنا في الحياة والثقافة والإبداع.

إن ما نروم الإشارة إليه في هذه الخاتمة، هو الإلحاح على وجود أعمال روائية مغربية تستحق الاعتبار والقراءة والمتابعة، لا لأن بعضها نال الجوائز، ولكن لاعتبارات أخرى جمالية ودلالية هي التي منحت تلك الأعمال مكانتها المناسبة في المشهد الروائي المغربي، إلى جانب أعمال روائية أخرى.

إنه جهد قام به كاتب روائي يعترف بغيره من الروائيين.

الفهرس

المبحث الأول

المبحث الثاني

المبحث الثالث

المبحث الرابع

بحث في متاهات السرد وتسريد العوالم.